LETTERE

INTORNO

ALLA MIMICA

DI

G. G. ENGEL.

Tomo II.

LETTERE
INTORNO
ALLA MIMICA
DI
G. G. ENGEL

VERSIONE DAL TEDESCO

AGGIUNTOVI I CAPITOLI SEI SULL' ARTE RAPPRESENTATIVA
DI L. RICCOBONI.

TOMO II.

MILANO
Presso GIOVANNI PIROTTA
in contrada Santa Radegonda
1819.

Ficta voluptatis causâ sint proxima veris.

Il finto a dilettar s' accosti al vero.

IDEE

INTORNO

ALLA MIMICA.

LETTERA XXVIII.

Mi bisogna presumere che le siano cadute di mente parecchie delle passate mie. Chè se no, non le verrebbe ora di dimandarmi come possa io dapprima aver parlato in generale di contraffazione in mimica e di possibile combinazione di gesti contraffacenti ed esprimenti, il quale di poi avviso, come parrebbe dal detto poc' anzi, essere al tutto da rigettarsi l' imitazione degli oggetti che cadono nel discorso, e da cercar senza più l' espressione dell' anima? Ed io le dimando a vicenda: se espressione e contraffazione saranno mo sempre incompatibili e fra loro pugnanti? E se non si daranno casi in cui, o perfettamente o comunque, congiungansi e persino confondansi in una? E se non mi

sia inoltre ingegnato più d' una fiata di metterle sott' occhio di così fatti casi, affinchè vi badasse?

Nella lettera duodecima, dove ragiono l' atteggiamento dell' ammirazione, dico in termini chiari che la contraffazione dell' obbietto rappresentato coincide colla espressione dell' interna sensazione; perciò che l' anima nell' ammirazione si abbandona tutta a rappresentare l' obbietto, si travaglia ad assomigliarvisi, e così l' espressione analoga dell' interno suo stato s' avvia come di per sè alla imitazione, alla contraffazione di quello. E appunto su tal fondamento dichiaro il perchè nell' ammirazione mossa da cose grandi dilatiamo tutto 'l corpo, occhi, bocca, petto; ed in quella da cose elevate ci eleviamo di tutta la persona, ci allunghiamo. Nella ottava lettera parimente le produco il caso dello spettatore sì veramente immedesimato nella rappresentazione del dramma, che, sino a tanto ch' altre sensazioni contrarianti non s' intromettano ed interrompano le impressioni cui sta ricevendo dall' esterno, va via contraffacendo tutti i sembianti e molti movimenti stessi dell' attore, e si corruccia come 'l vede corrucciarsi e si serena come 'l vede serenarsi. Finalmente, nella mia ventesima lettera, metto in campo la simpatia morale che proviamo coi caratteri elevati, nobili, fermi; colle azioni generose, grandi, filantropiche; dove l' uomo desta in sè l' orgoglio, il contento, la magnanimità, i dolci sensi del suo eroe, ed assume quegli atteg-

giamenti, e fa que' moti ch' egli si figura che sarebbero fatti dall' obbietto amato od ammirato. Siccome e' non mi pare che mi bisogni ora dimostrarle l' aggiustatezza di cotali osservazioni, cui non ha Ella mai rifiutato, perciò pongo dirittamente la regola: che, ovunque l' anima si giace immersa tutta nell' obbietto, e sì da non distinguer punto tra la rappresentazione di questo e l' esser suo proprio; o, a dir più breve, ovunque vi ha sensazioni omogenee, la contraffazione è permessa appunto perciò che non ci è verso di sceverarla dall' espressione, e che l' espressione accade in effetto per mezzo di essa.

La qual regola, com' Ella ben ravvisa, si rapporta alla cagione prima dell' atteggiamento contraffacente, alla vivacità cioè della propria rappresentazione del contraffacitore. Qual seconda cagione poi di questo atteggiamento le annoverai l' intenzione d' ingenerare nell' interlocutore una vivace idea mentale. Ove questa intenzione, come spesso interviene nel raccontare o nell' istruire, abbia un proponimento freddo, tranquillo, od anche ov' essa sola sia, ch' empie e scalda l' anima in quello stante, allora appunto, per l' allegata regola, sarà permesso l' atteggiamento contraffacente, non nascendo qui collisione di sorta tra esso e l' espressione. Talora non havvi sensazione richiedente espressione, talora ve n' ha una omogenea, e per conseguente tale da venir soddisfatta pur essa per via della imitazione. Parimente

ove l' anima di chi parla va effettivamente presa a sensazione sua propria, la cui espressione, che è contraffazione, se non tolta, verrebbe però cangiata sino a travisarsi, la perfetta contraffazione potrà ancora somministrare un ragionevole atteggiamento; posto sempre che la sensazione non sia soverchio vivace, e che, a suo pro stesso, volentieri si subordini alla intenzione di rappresentare l' oggetto. Così l' espressione dello sdegno e del dileggio verso il sempliciotto che stassi a bocca aperta e labbro pendulo, mal s' accoppierebbe colla contraffazione dell' atteggiamento stesso. Basterà però che lo sdegno non sia troppo più veemente del bisogno, chè allora il pedante censore amerà di far forza a sè alcun poco, e potrà così agli occhi del giovinetto incantato contraffare in sè il biasimato sconcio di lui più fedelmente che saprà; e con tale svergognante scimmieria avrà anche onde far pago il proprio sdegno. Da ciò desuma Ella ora la seconda regola: essere in generale l' atteggiamento contraffacente o il solo giusto, o, se non altro, scevro di biasimo, dove l' intenzione domina di ritrarre da certi oggetti più vivaci idee, oppur anche dove la propria sensazione di colui che parla volentieri si modera, si ristà per ciò che non saprebbe meglio esser paga che del conseguir quello scopo. Si dà spesse volte che l' atteggiamento richiesto dalla intenzione ed anche quello dalla sensazione convengono pienamente, donde conseguita una rappresenta-

zione fedele, perfetta, quale se la sensazione fosse omogenea, e tutta l' anima di colui che parla, non attendendo punto all' esser proprio, si diffondesse nella idea dell' obbietto. Così è dell' accusatore riscaldato, che al giudice narra la ricevuta ingiuria all' onor suo; egli contraffà, con quanta può vivezza, l' orgoglio, l' ira, lo sbeffante sprezzo dell' offensore, non solamente, come a prima giunta parrebbe, per dare al giudice una idea dell' incidente e convincerlo della giustizia della lagnanza; ma singolarmente ancora per quello alleviamento che una così fatta contraffazione porge alla sua propria passione; dall' orgoglio, dalla collera, dal dileggio altrui vien eccitato ad orgoglio, a collera, a dileggio egli stesso.

Dello accozzamento di amendue, contraffazione ed espressione, interviene sovente come della espressione sola; egli apparisce ciò che in sostanza non è, e, a investigarlo bene addentro, altro non ci si raccapezza che di molte espressioni assembrate, di cui l' una, in quanto che appartiene a sensazione omogenea, si pare contraffazione. E quest' è il caso di colui, il quale, da amore incapestrato, e singolarmente preso al nobile portamento, ai maestosi modi, all' altero sguardo dell' amata sua, che a lui pare

« Alma real dignissima d' impero »,

se n' è perciò tanto travagliato, se n' è incalorita la fantasia tanto, che è venuto ricopiando in sè alquanto delle qualità e degli

affetti di quella. Egli ne imita il meglio che sa il sussiego e l' alterezza nella fisionomia e nel portamento; ma, frammezzo a questi suoi atti contraffacenti, pur si ravvisa il placido languor degli occhi innamorati, il dolce schiudersi della bocca che chier mercè, il tenero sorriso che passeggia sulle labbra e sulle gote dell' appassionato amadore. Per cotal guisa nasce in lui una foggia d' atteggiamento ermafrodito, una espressione quasi quella della grazia, e dove si compongono insieme dignità e orgoglio dell' amata, tenerezza e adorazione dell' amadore.

Una combinazione di contraffazione propriamente detta e di espressione ha luogo quando noi la facciamo colla intenzione di risvegliare nella persona con chi parliamo una qualche idea mentale; quando questa intenzione esige tutt' altro atteggiamento da quello della sensazione; e quando amendue, intenzione e sensazione, trovansi avere a un di presso pari vivacità. Nel qual caso l' espressione e la contraffazione o possono accoppiarsi insieme nell' atteggiamento, o nol possono: l' uno avviene, allorch' esse debbono farsi per mezzo d' un solo organo; l' altro, allorchè gli organi dell' espressione non sono essi che fanno la contraffazione dell' oggetto. S' imagini taluno, ausato a queste ciancie, postosi a contraffare altri della enfiata epa, d' uno strascicar di piedi stentato, barcolloni, d' uno andare sciancato o di cotal altro difetto della persona, a cui contraffare non ci si adopera punto il viso con che si ride,

Pag. 9.

perchè non parrà a Lei che costui possa una cosa coll' altra congiungere, la contraffazione d' altrui col riso suo? E perchè non potrà ridere a sua voglia l' attore che ha da contraffare Falstaff sporgendo all' infuori il ventre, tenendovi dinanzi e discosto le braccia e le mani a cerchio, piegando neghittosamente la testa indietro e le ginocchia innanzi e indietro, e strascinandosi con gambe larghe a passo di lumaca (*Fig.* 41)? Ben altro da questo, com' Ella comprende, si è il caso del nostro pedante censore, il quale, in vedendo quel suo garzonetto a ogni piè sospinto scappar a commettere quel solito sconcio, incomincia a bollir di sdegno troppo più che basti a non far altro che semplicemente imitare lo star di colui a bocca aperta. Ei sente omai troppo forte il pizzicore di svergognarlo e correggerlo mediante una visibile rappresentazione del difetto; nella qual congiuntura è impossibile che avvenga in lui una equabile, perfetta mescolanza della contraffazione del difetto e della espressione dello sdegno; imperocchè per amendue le operazioni gli organi essendo gli stessi, forz' è ch' ognuna d' esse alcun poco sacrifichi del suo, e ognuna rimangasi mutilata nello accozzarsi a comporre un atteggiamento medio, che non sia per l' appunto nè tutto l' una cosa, nè tutto l' altra. Perciò il nostro censore aprirà la bocca, ma sì la contorcerà; lascerà cader penzoloni il labbro inferiore, ma sì lo stirerà un po' dall' un lato; mostrerà il capo cascante, ma

sì allungherà il collo anco di più; terrà socchiusi gli occhi, ma le ciglia contratte e la fronte corrugata mostreranno sì i segnali della collera. A dir breve, tutto quanto 'l viso di costui acconcerassi a caricatura, dove, insieme alla contraffazione dell' atteggiamento altrui, ei ci si vedrà pur palese lo sdegno e lo scherno che nello imitare stesso reca nell' interno suo.

Ove non abbia luogo niuno dei casi sino a qui considerati, cioè nè l' anima sia invasata dalla rappresentazione d' un obbietto sì veramente che contraffazione ed espressione diventino un solo tutto; nè regni tampoco l' intenzione di render visibile esso oggetto; nè questa intenzione, allato alla sensazione, non consista nemmeno in alcuno considerevole grado di vivacità, allora si è che vuolsi rigettare tanto la contraffazione pura, quanto la composizione degli atteggiamenti contraffacenti ed esprimenti; da che una tale composizione sta in contraddizione collo stato dell' anima, non è nè d' intenzione, nè analoga, nè fisiologica. Ora, seguendo i principii che ho posati, faccia Ella ragione s' io ben m' apposi nella passata mia, biasimando l' atteggiamento d' Amleto, quello del tragico Baron, e quello pure della moglie del presidente nella Marianna di Gotter. Tutti questi luoghi, ch' io presi ad esame, non abbisognavano d' alcuna sorta di comento mimico per renderne le parole intelligibili; i personaggi non potevano avere in mira di ravvivar l' idea che imprendevano a comunicare

dell' oggetto della loro sensazione al segno di renderlo quanto più si potesse visibile; e nol permetteva nemmeno l' indole stessa della sensazione; l' espressione di questa essendo tanto diversa e persino opposta del tutto all' atteggiamento contraffacente.

Ma quali adunque sono que' casi, ove l' animo è effettivamente tutto compenetrato dall' obbietto? Quali quegli altri ove o l' intenzione di compartire una vivace idea domina, o, se non altro, ha un grado di forza poco minor della sensazione? Io le risponderò, recando le molto parole in una, che richieder di tali cose si è un volere che la teoria presti oltre quello che può. Dirò poi anco ch' ei sarebbe un volere di così certi e accomodati precetti, che dispensassero l' artista dall' aver egli alcun pensamento suo proprio, dal metterci mai nulla del genio suo, e alla fine ridurlo a tale, che dalla sublimità di artista decada alla infimità di servile esecutore. Le regole non possono altro che disviluppare e ridurre a chiare idee quel retto senso che debb' esservi anzi tutto, non possono che riscuotere o mettere in avvertenza il genio dell' attore addormentato o traviato, e ne' casi dubbj aitarlo a più risoluto e più pensato partito. Si può però dare qualch' altro precetto più speciale; per modo d' esempio questo: che l' attore non esprima veruna idea, veruna sensazione la quale col discorso nieghi d' avere; parimenti: ch' ei ponga cura, e soprattutto nelle espressioni metaforiche, di non

s' appigliare a niun predicato che sia fuori del paragone, e non abbia rapporto colle presenti idee o sensazioni dell'anima. Quando Freeport dice a Lindane: « Signorina, io non vi amo nè poco nè assai »; non sarebbe sciocchissimo partito di chi acconciasse la fisionomia a tenerezza e languore? Oppure quando Antonio dice al popolo romano d'avere offerto una corona a Cesare, e questi rifiutatala, non sarebbe atteggiamento da muover a riso quello d' Antonio, che, l'indice volto al suolo, disegnasse per aria un circolo denotante la rotondità della corona? E ancor più da far ridere non sarebbe, se, in rammentare a Cesare la corona degli eroi, facesse una somigliante contraffazione? È il vero che spropositi di tal fatta pajono troppo più grossieri che non abbisogni a pensar d' ammonirne gli attori. Se non che qual è lo sproposito di cui non s' abbiano esempi essere stato in realità commesso, e da coloro stessi che per finezza di gusto e squisitezza di giudizio se l' allacciano su tutti? Non ha Ella mai udito certo rapsodista prestare alla sua declamazione tale atteggiamento, con cui ad ogni parola appaja un cotal gesto simbolico e soventi volte buffonesco sì che nè Crasso nè Catone terrebbonsi dalle risa?

È cosa che salta agli occhi essere Odoardo nella vivissima impazienza del desiderio, ove dice alla contessa Orsina: « Eh non gittate « in una secchia la vostra gocciolina di ve- « leno! » e perciò dovere il suo atteggia-

Pag. 13.

mento esprimere senza più questa impazienza, nè rimanergli agio di starsi spiegando alla contessa, per mezzo d'un' accurata contraffazione della metafora, ciò che a lui è tanto odioso in colei. Ma che? Io veduto io stesso, benchè a dir vero in un teatruccio della plebe, dove mi trasse la curiosità, un Odoardo dar ad intendere, indovini un po' con che gesto, quella frase simbolica? Primieramente alzò il destro braccio così come prescrive la regola prestata da Löwe a Riccoboni (1), di poi, accostata la punta dell' indice e del pollice, come serrando una presa di tabacco, rivolse la mano al suolo in atto di lasciarne cadere alcuna cosa, e questo era la gocciola sottintesa (*Fig.* 42)! Finalmente scostando ambe le mani, allargava tutte le dita racchiudendo uno spazio di non picciol diametro, e quest' era la secchia (*Fig.* 43)! Nè creda, per dio, che mi siano corsi per lo capo esempj immaginarj volendo farla ridere! Anch' Ella conosce un Odoardo, il quale, ogni volta che pronunzia la parola *barile*, si dà d' un buon pugno nel ventre; che è uno sconcio non meno degno di riso e non men difficile a credersi da chi non l' ha visto.

E basti il detto sin qui a rischiaramento della regola di Quintiliano, e a riscontro della di lei prima dimanda: se in virtù di

---

(1) Vedi la lettera del traduttore pag. XXI, dov' è dimostrata la menzogna di Löwe.

questa regola non sia da proscrivere dalle scene ogni maniera di contraffazione? Alla seconda dimanda, concernente l' atteggiamento pantomimico, farò risposta nella prima mia.

LETTERA XXIX.

Io non sono dunque guari alla pantomimica benevolo, e me ne sono confessato io stesso, com' Ella dice, sin dallo incominciare della nostra corrispondenza epistolare! E va innanzi aggiuguendo essere questa per altro dessa pure una specie propria e possibile d' arte rappresentativa, la quale, dal nascer suo primo sino al rinovamento fattone dal celebre Noverre, ha ottenuto l' approvazione la più segnalata. E tanto meno potrei trascurarla, secondo Lei, quanto che strema sì com' è dell' ajuto della parola, tutto ripone il valor suo nella sola arte dei movimenti e del gesto; e quanto che le regole date all' attore, non sono da accomunarsi al pantomimo; imperocchè questi, come Ella mi ricorda ch' io pure avvisai, non può far di meno di certi segni contraffacenti per indicar gli oggetti delle sue sensazioni.

Ed io stimerei debito lo aggiugnere: quand' il pantomimo si pone egli nella necessità di dover disegnare cotesti oggetti, cioè quando vuole assumer egli le parti di poeta inventando un suo proprio intreccio. Imperocchè si possono benissimo imaginare argomenti pantomimici donde rimanga esclusa ogni contraffazione impeditiva dell' espres-

sione; e rimane a sapersi se il pantomimo debba impegnarsi mai in argomenti dov' è inevitabile la contraffazione.

Ci sono avvenimenti nella umana vita, i quali, per le circostanze loro e pei contrassegni già preesistenti, divengono sì universalmente noti ed hanno una loro sì propria e sì parlante fisionomia, che, a vederli rappresentati in pantomimica, non può cader dubbio di quel ch' e' sono effettivamente. Ella avrà letto, e si ricorderà senza dubbio della farsa, a cui assisterono gl' Inglesi in una delle Isole della Società, e che per vero dire non si sarebbe potuto rappresentare presso verun altro sì poco incivilito, o diciam più giusto, sì poco corrotto popolo. Od anche si ricorderà della danza guerriera dei Selvaggi Americani, che è una rappresentazion pantomimica, dove mostransi agli spettatori tutti i conosciuti accidenti d' una campagna: marcie, assalti, prese di prigionieri, massacri, ritirata. In tutta la qual danza il guerriero ha incessantemente quello scopo che l' attore può avere una volta o l' altra nelle descrizioni e nei racconti; cioè a dire ha lo scopo di volere rappresentare sì veramente vive e visibili le imagini degli oggetti che più non si possa; e perciò contraffà con quel diritto stesso con cui lo può l' attore, e dà chiaramente ad intendere ciò che vuole, perchè tutti sanno ciò che intende di rappresentare, e perchè ciò che vuole rappresentare, sono anch' essi movimenti corporei, i quali egli

senz' altro adopera quali segni naturali, così come il pittore adopera contorni e colori. Di segni arbitrarii egli abbisogna soltanto allora, quando gli accadesse di rappresentare oggetti o accidenti in sè stessi diversi dalle sue positure e da' suoi movimenti corporei, o quando lo spettatore non potesse per niuna guisa da cotali positure o movimenti raccapezzare alcun significato.

Que' balletti comico-pantomimici, con cui soglionsi chiudere presso di noi gli spettacoli scenici, sono per l' ordinario tali rappresentazioni di accidenti ovvii e conosciuti, che senza interprete a prima giunta chicchessia gl' intende perfettamente. Chi non ravvisa il festeggiar campestre della messe o della vendemmia, o le varie scene d' una fiera, d' un mercato, d' una taverna? Anche certe azioni teatrali, che, a uso commedie e tragedie, hanno un tal quale intreccio, e fanno e sciolgono un nodo, anche queste possono esser condotte a forza di pantomimica; nè l' intelligenza dello spettatore abbisognerà d' altro che di veder espressa rettamente la sensazione. Imagini un pastore, preso da subito commovimento allo scorgere vaga pastorella, e tenero e riverente farlesi d' appresso, ed ella, timida in atto e vereconda, dileguarsi e abbandonar il campo; poco poi ritorna, e al vedere si par confusa, benchè in cuor suo gioisce di trovarlo tuttavia colà; egli s' è già addato che riede, e ratto appresta un nastro, o un mazzetto di fiori, o altro che sia, chè

non fa caso, e qual offerta d'amore gliel reca a piedi; pende ancor dubbia la costui sorte, in quello che un altro amante sorviene e sta spiandoli, donde nasce una scena di gelosia; il contegno della pastorella dà a divedere ch'ella a quest' altro non promise mai nulla nè diede mai niun contrassegno d'amore, e perciò niun diritto a gelosia. Alfine compare colei ch' ebbe le primizie del cuore del secondo amante, e che può dire

« Vengo a saldar le mie ragioni antiche »,

e con guardi e atti d'ira e costernazione, stringe il mancatore a volgersi pentito e vergognoso, e chieder mercè; la mediazione della prima coppia s' interpone, abbonaccia la incollerita e n' ottiene la conciliazione; poi, per riconoscenza, il secondo pastore a vicenda adopera sì che 'l primo aggiunga la desiata felicità. In tutta questa filiera d' azioni ci ha egli un minimo che d'oscuro, d'inintelligibile, così condotto com' è principio, mezzo e fine? E dove sarà lo zotico che nel disegno dei sembianti, nei movimenti, nelle positure dei personaggi non legga tutte quelle sensazioni loro, così naturali e comuni a tutto l' uman genere, ad amendue i sessi? Chi avrà d'uopo che gli sia dichiarato un nodo che si ripete in realità quasi in ogni storia amorosa, e così si scioglie, come ne vediamo sciolti ogni dì? In questo caso l' occhio d'ognuno fa l'esposizione, ed il cuore fa il racconto.

E non è tampoco mestieri che le avventure e le azioni siano delle solite d' ogni dì.

Lafitau ci racconta essere frequente uso fra gl' Irochesi, che il capo dell' esercito, dopo una campagna vittoriosamente condotta, compaja a ringhiera dinanzi alla sua nazione e tessa loro una descrizione della campagna con tutti quanti gli accidenti. A mala pena ha finito, che gli astanti balzan su tutti, e voltano in danza pantomimica l' udito racconto. Nel qual caso Ella avvisa leggiermente non potere le circostanze essere tutte delle usuali, e che si ripetono in tutte le guerre; chè anzi può in quella guerra avervi del proprio e del singolare quant' un vuole; con tutto ciò, purchè le cose siano significate mediante le positure ed i gesti più chiari, ognuno, il quale abbia attentamente udito il racconto e bene impressa nella memoria la serie delle circostanze, capirà la danza da capo a fondo, e ad ogni nuova scena saprà additare il punto del racconto a cui si riferisce.

Lo stesso accade presso di noi, anche quando non potremmo già dire che si tratti di circostanze e di azioni solite vedersi tutti i giorni; ma bensì di tali, della cui indole, origine e corso siamo già di lunga mano informatissimi. Basterà bene che leggiamo appena l' avviso, o che udiamo il titolo d' una pantomimica, che non cadrà una difficoltà al mondo a indovinare dal primo all' ultimo tutti i moti, tutti gli atteggiamenti dei pantomimi. E non di rado potremo anche far senza dell' aver visto il cartello o udito il titolo, chè il solo vedere i gruppi dei per-

sonaggi o per avventura un personaggio solo da noi saputo dover appartenere ad una tale azione, ci schiererà al pensiere il fatto e le circostanze. Tale dovè essere il caso delle antiche scene, quando rappresentavasi il pastore sul monte Ida. Ben doveva bastare il veder le tre Dive, tanto generalmente note a que' loro così distinti attributi, o scorgere appena il pastore ed il monte, e più il pomo d' oro, argomento della gran contesa, perchè ognuno immantinente indovinasse dove la cosa andava a parare; nè c' era omai più nulla che potess' essere inintelligibile o nè anche appena dubbioso negli atteggiamenti e nelle fisionomie di Giunone, di Minerva, di Venere, nelle espressioni dell' attonito trepidante Paride, preso alla fine dalle bellezze di Venere. E tale sarebbe il caso delle scene nostre, se ci attentassimo d' esporvi in pantomimica i misteri, od i racconti biblici; chè tali cose ognuno le ravviserebbe di colpo. Un albero, avvoltovi un serpente al tronco e sottovi un uomo ed una donna, indicherebbe senz' altro tutto quel che segue sino al cherubino colla spada di fuoco. Il reverendo Odoardo Clarke, comechè pochissimo sapesse di spagnuolo, potè facilmente capire a Madrid la sacra passione rappresentata in dramma.

Solo che vi ponga mente, Ella avviserà di leggieri, che, per così fatti oggetti quali sono gli annoverati, non accade che il pantomimo si dilunghi dai precetti dettati per l' attore. Imperocchè o nell' anima di lui re-

gna manifesta l' intenzione di ravvivare e render più che può visibile l' idea d' un determinato oggetto; e questa è condizione sotto la quale all' attore stesso è permessa la piena contraffazione; ovvero tutto il dramma è reso pienamente intelligibile mediante l' espressione della sensazione; o è conosciuto di già anzi tratto nel suo intreccio e nell' intero andamento della sua azione; e allora il semplice star a mirare ed insieme a questo la serie delle sensazioni fanno il racconto, o per meglio dire sembrano farlo, da che in fondo gli è lo spettatore stesso che se lo fa di per sè. Ove dunque negli addotti casi il pantomimo non ha, o poco ha di che brigarsi a procacciar intelligenza allo spettatore, perchè non si prefiggerà egli a scopo principale quello di dare alle sensazioni dell' anima l' espressione la più intera, la più forte, la più vivace? Per chi vorrà egli mettersi a disegnare, a contraffare ciò che non potrà mai chiaramente e bastevolmente, e lascierà da parte, o trascurerà del tutto, o indebolirà la rappresentazione degli affetti dell' anima, vale a dire la cosa appunto, a che può riuscire più compiutamente?

Quando mi volgo ad esaminare gli obbietti intorno ai quali sappiamo che esercitavansi gli antichi pantomimi, e soprattutto a leggere il lungo catalogo lasciatoci da Luciano, mi conduco a credere che non s' arrischiasser mai a rappresentare invenzioni loro proprie, e stessero contenti pur sempre

alle favole della mitologia o alle antiche istorie notissime per tradizione, e state spettacolo frequente sulle scene. Posta la quale supposizione, posso benissimo capacitarmi di quelle grandi meraviglie che ci si raccontano operate da un Pilade, da un Batillo e da altri pantomimi venuti di poi; meraviglie, che per niun altro modo non mi sono mai potute entrare. Gli spettatori, se non tutti, certo i più, sapevano molto bene anzi tratto tutto quello che i pantomimi contraffacevano ed esprimevano; nè avrebbero mai potuto pigliar errore, da che l' atteggiamento non faceva se non risvegliar in loro tutte quelle idee che giacevansi, per così dire, nella memoria dormienti, ma di così leggier sonno, che a risvegliarle ci bisognava appena un leggier tocco. E a questo modo mi capacito pure della esclamazione attribuita da Luciano al Cinico Demetrio; e parimente di quell' aneddoto del principe reale di Ponto, il quale dimandò a Nerone un pantomimo in dono affine di adoperarlo a parlamentare cogli stranieri senza interprete.

Supposto che la pantomimica, di cui questo principe fu spettatore, non rappresentasse veruna di quelle azioni affatto comuni, di quelle che, dipendendo dai primi bisogni dell' umana natura e dai giornalieri accidenti della vita, possono essere egualmente intese da tutti quanti gli uomini, non saprei per niun modo come spiegare l' aneddoto, a non voler riuscire di scuro in più scuro. Il gestire il più perfetto, se non era, a rigor di

termini, un parlar vero, potea essere acconcio a dar a capire poco più di nulla intorno ad una qualsivoglia azione incognita; tutt' al più avrebbe potuto significar un tale o tal altro stato di cose, una tale o tal altra affezione dell' animo grossamente; ma più di così, egli non mi si lascia credere. O se suppongasi che l'atteggiamento del pantomimo fosse un parlar vero, vorrò un poco che mi si dica come il principe giugnesse a capirlo anzi d' averlo studiato, ed esservisi ausato? Certo che un cotal linguaggio non potrebb' essere uno accozzamento di segni affatto arbitrarii, acchiappati quasi dissi per aria, e non aventi assolutamente alcun fondamento obbiettivo; da che niun linguaggio fu mai così, nè mai niuno così potrà essere; ma bensì, com' ogni altro linguaggio, opera d'uomini di questo mondo, si sarebbe aitato anch' esso di certi contrassegni comuni, di certe somiglianze, le quali per altro s' addicono a molti e molt' altri obbietti, ed in sostanza poi anche a niuno; contrassegni di cui non si saprebbe indovinare la determinata significazione, se non quando vi fosse dapprima corsa alcuna reciproca intelligenza. Il linguaggio col quale Rabelais fa confabulare Panurgo e l'Inglese, per quanto avesse potuto esser composto di segni attissimi e bene scelti, sarebbe per me ad ogni modo stato pur sempre un ghiribizzo senza significazione; e ciò anche nel caso ch' io fossi stato pratichissimo delle maniere e degl' involgimenti dell' antica lingua francese.

In questa stessa materia non ha molto diversamente sentito S. Agostino, il quale, da una pratica usata già dai Cartaginesi, ci lascia argomentare quanto poco fosse atto a farsi capire un linguaggio di segni senza previa intelligenza. Ei ci racconta che a Cartagine era ufficio d'un interprete a bella posta destinato lo incominciare dal dichiarare agli spettatori i segni della rappresentazione pantomimica. Resta poi anche a sapere se cotesta dichiarazione di segni non riuscisse per avventura utile, perchè a questo modo gli spettatori venivano ad essere informati appunto della favola o della storia da rappresentarsi; e se non dovesse perciò dirsi piuttosto che i segni venissero intesi per mezzo della cosa, di quello che la cosa per mezzo dei segni. Imperocchè una raccolta di così fatti segni generali, competentemente perfetta come si è il linguaggio nostro di parole, segni, i quali, mediante successive e sempre nuove combinazioni, siano atti a render intelligibili e rappresentar sempre nuove ed incognite serie di pensieri, è cosa la quale non so recarmi a credere essere stata dagli antichi pantomimi giammai posseduta. Ed è poi il vero che un linguaggio di tal fatta, perfetto, non solo non sarebbe facile da inventarsi, ma nol sarebbe nè manco da appararsi.

LETTERA XXX.

Il pantomimo dei tempi moderni non ha il vanto su quello dei tempi andati. Se non s' appiglia a rappresentare avvenimenti di tutti i dì, ovvero tali che siano a comune saputa; e se vaghezza gli prende di farla da inventore d'intrecci nuovi e al tutto suoi, dee venire di necessità all' una delle due: o contraffare e trovar segni più significanti che può, e di poi mettere a ventura il molto o il poco che lo spettatore potrà raccapezzare da così deboli ed incerti mezzi; ovvero giovarsi dell' opera d' un dichiaratore, il quale colla parola renda intelligibile ciò che non lo può esser compiutamente co' gesti. Di questo secondo ripiego Noverre non vuol udir punto, e mantiene che, ove l' arte se ne giovi, è chiaro indizio ch' ell' è bambina per ancora e balbetta appena. Molto meno consente che siano adoperati incerti segni contraffacenti; e sebbene, per quanto mi ricorda, non discenda appositamente a questa materia, con tutto ciò dal dir suo di leggieri lascia trapelare il suo pensiere.

Ma anzi tutto ei confessa non potere l'arte pantomimica a' tempi nostri prestar ciò che a' tempi d' Augusto; ed io aggiugnerò esserne cagione le manifeste e troppo più del

vero superlative idee che ne abbiamo conceputo in leggendo i panegirici fattine dagli antichi. E continua dicendo d' assai cose, le quali per via d' atteggiamenti non saprebbero additarsi intelligibilmente. E tutto ciò pare a me un dir chiaro che la pantomimica non ha altro linguaggio, salvo della sensazione, e che, se non arriviamo a capire ciò ch' essa ne dice mediante la espressione di quella, congiuntamente al sembiante e all' atteggiamento della persona, convien darsi pace, chè non vi è altro più acconcio modo per cui quest' arte giunga a farsi intendere. In un altro luogo, dove se la prende contra lo adoperare il discorso a rischiarare la pantomimica, e paragona i passi che n' abbisognassero a quelle pitture, a pie' delle quali l' inetto pittore si brigasse di scrivere nomi e significato ch' altrimenti ninno indovinerebbe, insegna a comporre un ballo che di tale spiegazione possa far senza, nè fra i mezzi che arreca, si trova pur per ombra la contraffazione degli oggetti, nè verun segno concertato, che vaglia a costituire una foggia di discorso propriamente detto.

Dal qual luogo e da parecchi altri che potrei allegare, scritti collo stesso tono, risulta, a parer mio, la conclusione lampante, che il maestro di color che sanno in tal arte, il quale è in una il migliore scrittore che d' essa abbiamo, non tollera punto sulle scene pantomimiche ciò che di per sè non si rende intelligibile mediante l' espressione

della sensazione. E se così è, quali altri oggetti si potranno trattare se non sono quelli o più universalmente conosciuti, o quelli rappresentanti azioni e passioni nostre giornaliere? Gli antichi pantomimi spaziavansi a bell' agio in tutto il gran campo della storia di loro religione; i nostri non porrebbon piede nella nostra; perciocchè rappresentazioni di tal fatta offendono i miscredenti sì come i credenti, e quelli per avventura più che questi. Non ci rimane adunque se non il secondo mezzo, cui gli antichi s' ebbero pur essi: pigliare i più riputati drammi somministrati dalla poesia, per fondamento dell' oggetto pantomimico, e via via esponendoli, fidar più che ad altro alla rimembranza dello spettatore. E per questa via appunto hanno proceduto coloro che sonosi studiati di ritornare in luce la pantomimica già da secoli sepolta, e chiamarla sulle scene agli antichi onori.

Du Bos, della cui opera pregevolissima non istarò adesso a riportarle lo squarcio dove dimostra che si debbano scerre ad uso della pantomimica soggetti di lunga mano conosciuti, ci racconta il primo tentativo fatto in Parigi per risuscitare la vecchia pantomimica. « Una principessa, dic' egli, che a « molti talenti naturali accoppiava molte pro« cacciate cognizioni, grande amatrice delle « scene, desiderò, saranno circa vent' anni, « di vedere uno sperimento, onde chiarirsi « intorno all' arte degli antichi pantomimi, « meglio di quel ch' avesse potuto leggendo

« gli antichi scrittori. In eseguimento di que-
« sto suo pensiero imaginò di far rappre-
« sentare per mezzo di soli atteggiamenti il
« quarto atto degli Orazj di Cornelio, dove
« il giovine Orazio uccide sua sorella Ca-
« milla. Una musica, composta espressa-
« mente da un abile maestro, il sig. Mouret,
« accompagnava le parole della scena, ap-
« punto come se fossero state cantate. Amen-
« due i nostri principianti in quest' arte
« co' loro gesti e movimenti si commossero
« reciprocamente a segno da venir alle la-
« grime; e non è poi a dire se tributo di
« lagrime pagassero anche gli spettatori ».

Ciò che in questo caso fu tentato d' una sola scena, Noverre lo ha tentato di poi d' intere tragedie di Cornelio; e, seguendo gli stessi principj, è riuscito a farlo di molti altri drammi conosciuti, chè altrimenti la pantomimica non sarebbe stata bastantemente intesa. « I pezzi, dic' egli, nei quali com-
« parivano Pilade e Batillo, erano di lunga
« mano conosciuti; il solo nome serviva agli
« spettatori in vece di programma spiegati-
« vo; i quali avevano innanzi tratto impres-
« sa in mente tutta quanta la storia, e non
« solo potevano a mano a mano seguir le
« traccie del pantomimo senza veruno stento,
« ma precorrerlo altresì coll' aspettativa. E
« perchè non avrem noi pure, segue a dire,
« lo stesso vantaggio appigliandoci a tradurre
« in pantomimica i più insigni pezzi del no-
« stro teatro? Siam noi per avventura me-
« no felicemente organizzati che non gli an-

« tichi danzatori di Roma? E quello ch' era
« fattibile a' tempi d'Augusto, non lo è forse
« più a' tempi nostri? Il solo pensarlo sa-
« rebbe ingiuria all' uman genere, ed aperta
« ingiustizia allo spirito e al buongusto del
« nostro secolo ».

Ho voluto porle sott' occhio ciò che risulta dalla natura della cosa, e che è poi anche sentenza e pratica ad una ora del miglior maestro, cioè a dire, non aversi a scegliere mai, da rappresentare in pantomimica, alcuna materia sconosciuta, e nemmeno tale a cui vogliasi indispensabilmente e contraffazione e segni da far capire tutta la situazione delle persone e tutto l' andamento dell' azione. Io dico che ciò risulta dalla natura della cosa; imperciocchè, laddove è il caso, com' è ad occhi veggenti il nostro, che i segni per indicare oggetti lontani o impercettibili siano pur sempre sommamente oscuri, da che consistono quasi al tutto in gesti generali, incerti, di molteplice significazione, ne viene che debba esser impossibile per loro mezzo dar ad intendere ciò ch' uno vuole. Ora la cosa che non s' intende, non può nè piacere, nè commuovere, nè produrre alcun effetto estetico, che è lo scopo a cui hanno sempre a mirare le arti belle. Altro non vi rimane allora che il magro diletto dell' occhio in mirando le scene e le persone, il bongusto degli ornamenti, la pompa delle comparse, la grazia e la moltiplicità dei movimenti, e tutt' al più piacersi d' un po' di vaga musica; e queste

cose e non altre sono, le quali attraggono ed allettano gli spettatori; chè il dramma mimico in sè, come dramma, come filiera e sviluppo d'accidenti, trattato in questa guisa, non ha onde muover affetti e dilettare. Starà dunque sempre, che, anche rispetto al pantomimo, reggono i precetti medesimi dell'espressione dati già all'attore. Imperocchè, diciamolo ancor una volta, s' egli ha per le mani materia da potere far senza della contraffazione, dee maneggiarla standosi effettivamente alle già esposte regole dell'espressione; chè se glie n' occorresse, dove per niun modo non potesse dispensarsi dalla contraffazione, e a grado di questa fosse da storpiare l'espressione, egli farà senno assai non se ne impacciando.

Vero è per altro, che, nel trattare gli argomenti anco i più conosciuti, tutto sta nel modo come il pantomimo intende di regolarsi. Ov' egli non segua per rapporto al totale del piano e alla condotta d' ogni singola scena i consigli di Noverre; ove non approssimi l' uno all' altro gli avvenimenti; ove non riunisca i quadri sparsi e non ristringa in tutto e per tutto l' azione; ove si metta in capo di seguitare il poeta passo passo per tutta la serie delle idee e di voler tradurre fedelmente nella pantomimica ogni discorso, ogn' imagine, ogni movimento, ei perde nel pregio dell' insieme ciò che si travaglia a guadagnare nello sminuzzamento; l' azione scade, illanguidisce, genera noja ed in parte rimansi tuttavia inintelligibile.

Imperocchè chi vi sarà fra gli uditori, che abbia tutte a mente belle e intere le parlate del dramma? Così sminuzzata, la pantomimica si risolverà in tante ripetizioni uniformi o per lo meno somiglianti assai, oppure in uno sviluppamento di contraffazioni varie, bizzarre, insufficienti, distruggenti l' espressione, e per avventura bene spesso disdicevoli in sommo grado. Dico disdicevoli in sommo grado; imperocchè un' imagine, la quale nella fantasia si paja grande, nobile od anco spaventosa, non di rado, mimicamente rappresentata, riesce piccola, volgare e persino buffonesca. Non so s'Ella assistesse alla rappresentazione pantomimica degli Orazj, che si osò fare imitando Noverre a sproposito. Che atteggiamento bizzarro, là dove Camilla manda imprecazioni contra il fratello, contra la patria, contra tutti i Romani! E il modo come s' intese d' esprimere questi due versi

« Qu'elle (Rome) sur soi même renverse ses murailles
« Et de sa propre main déchire ses entrailles! »

quanto goffo, quanto insignificante! Ma quanto sopr' ogni altra non fu ella goffissima la contraffazione d' un pensiere, che l' autore dell' azione pantomimica aveva egli tratto fuora con compiacenza dal tesoro del suo genio, e che probabilmente era questo: « Possa Roma essere inghiottita dalla terra! » La qual immagine può alla fantasia apparir nobile e grande non solo, ma anche spaventosa: par di vedere la terra spalancare

un' ampia gola e mostruosa più che 'l mare, per dar sepoltura nelle sue voragini al più gran popolo dell' universo. Ma nella contraffazione mimica quanto questa immagine non fu ella renduta meschina, ridicola e persino nauseosa? Primieramente la danzatrice fè cenno dietro a sè, quasi colà s' avesse ad immaginare che Roma fosse; poi spalancò buffonescamente non le fauci d' un mostro, ma un bocchino delicato, e più volte l' una appo l' altra accennò d' infossarvi il pugno chiuso per ingojarlo avidamente (*Fig.* 44). Una parte degli spettatori scoppiò in risa, un'altra parte sembrò non aver capita la significazione. E in verità come si poteva egli o indovinare o congetturare appena il significato che ho poc' anzi addotto di questa brutta smorfia? Altronde poi qual migliore spiegazione si potrebbe dare di un somigliante atteggiamento?

Se mai una volta venisse fatto d' inventare un linguaggio di gesti, che in realità ne meritasse il nome, traduzioni così servili del linguaggio delle parole in quello dei gesti parrebbero le più dure, le più meschine che mai, e si vedrebbe in esse affatto dimenticato il genio d' amendue i linguaggi, e quindi tutto travolto il colorito dello stile. Ho forte sospetto non la rappresentazione stessa di cui parla Du Bos, sotto questo punto di critica, non mostrasse del debole assai; se non altro mi dà che sospettarne la circostanza dell' avere Mouret posto in musica non i movimenti della dan-

Pag. 34

Fig. 44.

zatrice, ma le parole di Corneille, come se avessero dovuto essere cantate. Come però fu divisamento nato entro 'l capo d' una principessa, così la critica si trae modestamente addietro; da che, siccom' Ella dee ben sapere, signor mio caro, le principesse non debbono aversi il torto mai.

LETTERA XXXI.

Non dagli argomenti miei, ma sì da quelli di Noverre, il quale mi è stato fida scorta, dovette risultar palese il picciol valore della pantomimica, ch' Ella presume arguirsi da quello che dico io. Non mi giova contendere con lei: s' Ella non giudichi per avventura del pregio d' un dramma in un punto di vista troppo più limitato del dovere; bensì vuo' dirle ch' io tengo vere indubitate, senza eccezione di sorta, tutte le conseguenze, nelle quali cerca di stringermi ed invilupparmi. Se il pantomimo, non volendo stare ai comuni avvenimenti giornalieri, non ha altro miglior ripiego dello appigliarsi ai soli drammi che vanno per le bocche di tutti, in vero che l' arte sua vuolsi dir impotente e subordinata, la quale sembra, ma in realità non può, fare senz' aitarsi del discorso. Inoltre, siccome debbe di necessità essere scarsissimo il numero dei capi d' opera di tragedie e commedie sì veramente impressi nella memoria dello spettatore da poterveli richiamare scena per scena, perciò sarà forza sovente che una rappresentazione pantomimica di tal fatta in parecchie sue parti si rimanga pur tuttavia un indovinello, e che per rispetto all' insieme degli

avvenimenti occorrano qua e là di notevoli vacui. E poi alla fine, come da un dramma s' è tolto via tutto ciò che v' è di dialogo tranquillo, e che l' azione s' è fatta rapidissimamente trascorrere d' uno in altro dei precipui eventi, va bello e perduto a dirittura quanto in esso s' asconde di più dilettoso ad un sottile conoscitore, cioè la perfetta dipintura del carattere, mediante la compiuta mescolanza e la reciproca proporzione delle inclinazioni e delle forze, e mediante lo intero sviluppo del giuoco sovente così delicato delle passioni e dei motivi e delle molle più secrete. Nondimeno può la pantomimica avere ancora molti allettativi; dove lo spirito perde, i sensi possono trovar compenso; e presso i Romani, il cui indicibile ardore per cotal genere di spettacolo ha dato a Lei materia da farmi un'obbiezione, il compenso, per vero dire, non era circoscritto ai sensi più dilicati.

Ma, continua Ella a dirmi, e non sarà per avventura mai, che di quest' arte ciò che andò spento, riviva? Ciò che una volta fu, non potrebbe col tempo tornar di bel nuovo? Inventare un linguaggio, tutto fatto per via di cangiamenti di fisionomie e di movimenti del corpo, non sarà egli nel novero delle cose possibili, così com' è pure stato possibile inventarne uno tutto fatto per via di voci?

Accordiamo pur anco che sia possibile. Ma e poi? E poi mancherebbero al dì d'oggi tutte le condizioni onde la possibilità dive-

nisse mai ad effetto. Ciascuna favella, per quanto poco avanti io senta in questa materia, trasse sua origine da alcuna picciola società d' uomini; anzi di salire d' uno in altro gradino al perfezionamento, costò lunghissimi sforzi del genio, e nacque e crebbe da necessità; madre di tutte le grandi scoperte. Adesso le società sono cresciute adulte e numerose; il genio, per quanto ardito e intraprendente, sarebbe sgomentato e distolto dall' impresa al solo considerare l' impossibilità di aggiugnere con altro linguaggio la perfezione di quello già in corso; nè il bisogno pur esso si volgerebbe alla investigazione di nuovo linguaggio, vista la perfezione a cui è giunto omai quello delle parole, che ad ogni scopo compiutamente risponde. A meno che in qualche segregato angolo della terra non sorgesse una schiatta d' uomini, i quali a bella prima s' imbattessero ad adoperare segni visibili; a meno che costoro, per una serie di favorevoli circostanze, non pervenissero al sommo della coltura; a meno che non perseverassero senza posa i lunghi secoli in questo loro travaglio, di dar forma al pensiere mediante i movimenti corporei; a meno di questo, non è da sperar mai che si venisse a capo di formare un linguaggio di gesti, che a malo stento reggesse al paragone con quello della parola. Ma che un popolo, il quale s' abbia di già procacciata la favella orale, come se l' abbiam tutti noi popoli della terra conosciuti, e il quale di concorde volontà, a

tutto potere e per quant' è lunga la vita dell' uomo, imprendesse una cotal fatica di niuno utile e di niuna necessità, non è cosa di cui deanci speranza nemmeno gli annali delle più insigni follie dell' umana schiatta. E mi sembra poi anche assai dubbia cosa, se, perciò appunto che esiste di già bello e costrutto un linguaggio di parole, dovesse riuscir più agevole il costruirne uno di gesti. Per lo contrario dirò che ci crescerebbe difficoltà, essendo assai verisimile che si volesse piantare il nuovo linguaggio copiando il modello del vecchio; nel qual caso sarebbe a sapersi, se la natural forma dell' uno sia parimente la natural forma dell' altro.

A dirla poi in buona coscienza, non lo posso nè anche concedere il concesso poc' anzi, vale a dire che il trovamento d' un parlare per gesti sia possibile, e facile quanto quello d' un parlar per voce. Per ciò che è dei diversi pregi dei segni udibili al paraggio dei visibili, mi riporto al celebre scritto di Herder; e soltanto le metterò giù, così come la penna getta, alcuni miei pensamenti che dalle riportate considerazioni scaturiscono di per sè, e ch' io amo di vedere più tritamente scrutinati.

Due mire l' uom si prefigge col discorso: comunicar le idee degli oggetti che lo occupano; e il come se ne sent' egli internamente affetto. Delle quali due cose ove l' ultima non potesse pur dirsi propriamente una mira, una intenzione, ad ogni modo è sempre un interno stringente uopo dell' u-

mana natura, dal cui soddisfacimento l' uomo in istato di passione non saprà mai rimanersi. Ora a cotest' uopo il linguaggio vocale ha le sue interjezioni; il pantomimico, i suoi gesti espressivi. I quali, ov' anche non fossero e più gagliardi e più vivaci di quelle, sono per avventura più chiari, più copiosi, più determinati, ed anche meno frenabili dalla volontà, di quello che lo siano le interjezioni della voce. L' indolente selvaggio, la cui attività non viene mai all' atto se non cacciata da forte presente bisogno, e che perciò opera sempre appassionato, forse non potè giugnere a formare un linguaggio di gesti appunto perciò che la vivacità della sua emozione bene spesso gli rendette impossibile di sacrificare, od anche soltanto limitare, pel conseguimento di qualch' altro scopo, la espressione così soddisfacente, così piena, così naturale che l' atteggiamento gli offriva.

Alla prima poi delle due accennate mire, allo indicarsi cioè dall' uomo l' oggetto del pensiere, nel linguaggio della voce, gli elementi primi furono i toni con cui l' uomo effettrivamente imitò gli oggetti udibili. Nel linguaggio dei gesti lo sarebbero, o, a meglio dire, lo dovrebbero essere le imitazioni degli oggetti visibili; imperocchè, com' ho detto già altra volta, gesti affatto arbitrari, affatto privi di fondamento non possono dar origine ad alcun linguaggio. Da questi segni primitivi poterono quindi essere coniati, mediante le molteplici figure

del parlare, tutti gli altri segni pel rimanente delle nostre idee. Ma perchè non potè mai per mezzo degli atteggiamenti avvenire lo stesso che per mezzo dei toni della voce? Perchè non si pervenne egli mai a poter additare per via d'imagini visibili anco quelle varie combinazioni e separazioni che lo spirito, l'imaginativa, l'intelletto vanno sempre via operando nelle nostre idee?

Non sembra adunque, stando al detto sin qui, che lo inventare un parlar per gesti sia possibile così com'uno per voci. Ma ci è poi anche una circostanza d'assai momento; ed è: che per entro all'animo, le rappresentazioni sì dell'oggetto come della emozione cui l'oggetto produce, sono due così intieramente congiunte, così inseparabili cose, così strette in una, che mai; e quali sono congiunte e strette nelle rappresentazioni, l'uomo le vuole sentir così anche ne' loro segni. Per la qual cosa un solo segno atto a soddisfare ad una ora con egual perfezione ad amendue cotesti scopi riuscirà senza comparazione più caro di molti segni separati, i quali mantengono sciolto e scompagnato ciò che l'uomo entro di sè non sente per nulla sciolto e scompagnato così. Ora, sotto il rapporto di questa unione, di questa intima mescolanza di segni esprimenti e rappresentativi, quanta preminenza non ha il linguaggio della voce su quello dei gesti?

Nel linguaggio della voce l'interjezione, che è l'espressione della sensazione, è sem-

pre puro suono, non è che aspirazione; nella pantomimica è un atteggiamento proprio, perfetto, circostanziato. In quello il suono significante, che contiene l'idea dell'oggetto, può andar collegato il più strettamente con quel tono di voce, con quell'aspirazione che esprime la sensazione; in questo è impossibile unire contraffazione ed espressione in que' casi ne' quali amendue debbono aver luogo nella stessa parte del corpo, mentre a ciascheduna richiedesi un adoperamento di parte affatto diverso. La parola *amore* non è dubbio che significa tanto quanto può la sembianza o rappresentazione dell'amore; da che significa il dolce, il delicato, il piacevole di questa sensazione; ma Ella, per modo d'esempio, mi può pronunziare questa parola non solamente con soave e piacevol voce, ma lo può altresì con fiera e adirata, con voce di duolo e di tristezza, di amarezza, di scherno, senza che nè una sillaba della parola vada perduta, nè l'idea dell'oggetto rimanga in alcuna minima parte confusa od oscurata. Tutte le quali differenze risiedono nelle tante e sì varie modificazioni degli organi della voce o del respiro, e nell'esser quindi la voce sommessa o forte, molle o ruvida, acuta o grave, composta o sguajata, tremante o ferma. Ora, per lo contrario, si provi, se può, a trovare nell'atteggiamento significante amore altrettante e così varie composizioni d'espressioni mimiche, senza che l'una distrugga od oscuri l'altra, o la

Pag. 41.

Pag. 41
Fig. 46.
Fig 45.

travisi comunque, o la renda equivoca: si provi, e vedrà come ad ogni passo le si attraversano difficoltà, o le si affaccia ben anche impossibilità assoluta. Talora la composizione sarà impossibile per esservi perfetta contraddizione: l'occhio languido, moribondo, la positura spossata, incurvata, cascante, propria dell'amore (*Fig.* 45), converrà sì poco collo sguardo infocato, irrequieto, coi muscoli tesi vibrati proprii della collera (*Fig.* 46), come l'adulatore curvo il dosso, piegato il ginocchio, dolce riverente il viso (*Fig.* 47) si converrà con Amleto che si estolle sprezzante, sdegnoso (*Fig.* 48). Altre volte, dove l'unione in sè stessa non è impossibile, nascerà l'incertezza, se si debba esprimere l'intero atteggiamento, indicare una sensazione mista, oppure esprimerla solamente in parte ed in parte contraffare l'oggetto della sensazione. S'io veggo un tenero tranquillo sorriso far di sè mostra sulle labbra e sulle guancie, mentre i capi delle ciglia sono tratti un poco in su, come farò io a determinare se amendue le sensazioni, d'amore cioè e di tristezza, siano riunite nell'anima di colui che ha così atteggiato il volto; oppure se di queste sensazioni una sola trovisi propriamente nell'anima, e l'altra sia da quella come da suo oggetto prodotta? Ed in quest'ultimo caso come farò a decidere qual delle due sia la sensazione esperimente, quale la produttiva. Imperocchè può darsi l'uno e l'altro, cioè che amore produca tristezza, e

tristezza risvegli amore. So bene che qui il tutt' insieme potrebbe spiegar molto; ma non bisogna ch' ei debba spiegar troppo, altrimenti la troppa chiarezza fa svanire ogni differenza.

LETTERA XXXII.

I pensieri, che sul fine della precedente mia ho gittato, a cui non voglio ora arrogere, tra per non distendermi con soverchio di noja, e per non dar in sottigliezze più di quel che mi si addica, veri o falsi che e' sieno, sarà vero ad ogni modo, per tutte l' altre ragioni addotte, l' invenzione d' un linguaggio pantomimico esser una delle più rematiche imprese a imaginarsi. E da che non è per adesso che hanno incominciato a sussistere queste ragioni, le quali erano in tutta pienezza, così come ora, fin dai tempi d' Augusto, perciò non poss' io per niun modo far eco alle maraviglie che di questa antica arte della danza ci sono raccontate. Che quegli antichi pantomimi si fossero procacciati certi peculiari segni, come n' abbiamo la testimonianza d' alcuno scrittore; che n' avessero pur anche in buon dato; che in tutta la loro vita ponessero moltissimo studio ad indagare i segni delle cose i più acconciamente parlanti; che dal linguaggio vocale traessero d' assai utili imagini e d' assai chiare illusioni; che ogni cosa rappresentassero con cotal forza e verità e vita, quali noi nelle fredde nostre contrade germaniche appena sapremmo imaginare; e

che inoltre recassero l' arte dell' espressione all' apice e ne segnassero le gradazioni le più delicate; tutto questo l' accordo io volentieri, ma altresì mantengo che mal grado tanti bei pregi ei furono lungi e lungi assai da potere quanto può la parola. Un Pilade e un Batillo non ebbero alla fin fine in sè concentrata la quintessenza del genio dell' umana schiatta; nè Roma, quasi sospinta in un subito da maraviglioso istinto, s' addiede allo studio d' un linguaggio nuovo affatto, inutile sott' ogni altro rapporto, e per la originalità sua non facile ad appararsi. Per la qual cosa non poss' io figurarmi che s' avesse un' arte pantomimica di tanta eccellenza, la quale fosse proprio parlante di per sè in modo da poter per essa dialogizzare posati ragionamenti; non posso imaginarmi niuno intreccio, il quale fosse, mediante quest' arte, sottilmente condotto e renduto affatto indipendente dal discorso. La provvisione dei segni, che ciaschedun danzatore avea, tutt' al più avrà potuto andar di pari col vocabolario d' alcuno ancor sì rozzo popolo, che avesse tocco appena il primo gradino della sua civiltà; bastevole soltanto ad uno strettissimo circolo di comuni idee dei sensi, ma povero di astrazioni, povero d' idee di comparazione e di associazione troppo più di quello che pur si vorrebbe, a tradurre in esso pur un solo dramma od una scena sola d' un dramma d' Euripide.

Nè mi venga qui a dire del parlar per

gesti, di cui si dà vanto anche oggidì ai Siciliani, e di cui narra con tanta ammirazione il conte di Borch nelle sue lettere sopra la Sicilia e Malta. Io la prego che nella narrazione del Conte Ella badi soltanto a questa circostanza, cioè esser ivi detto che ogni singola persona possiede colà questo suo proprio parlar per gesti, e ne possiede anzi diversi da usare con individui diversi; per lo che ve n' ha una moltitudine, i quali sono tutti originali, e ciascheduno di propria invenzione di colui che lo adopera. Donde Ella non penerà guari ad arguire com' ei non sieno composti d'altro che d' un breve numero di segni corrispondenti ad un ristretto campo d' idee.

Ma Ella può ancora muovermi un' obbiezione: se un dramma per sè stesso era in effetto così poco intelligibile per via dei segni dell' antica pantomima; se in effetto tutto dipendeva dalla cognizione preventiva degli avvenimenti che si rappresentavano, e dalla memoria felice dello spettatore, a che pro dunque adoperarli tutti cotesti segni? Come può darsi che quegli artisti non avvisassero di far senza di ciò di che in effetto potevano? Per avventura, le dirò io, si fu perch' eglino stessi non giunsero a veder chiara una tale necessità; perchè non vollero scrutinar molto innanzi, onde non avere a confessare ad altrui, e nemmeno a sè medesimi, il debole di cotesta loro arte; perchè, se pur furonsi accorti del vero, amarono di continuare ad infinocchiare gli

spettatori, e dar loro ad intendere che propriamente fosse pregio de' segni il far capire così bellamente le cose. Oppure verisimilmente la prima e verace ragione si fu perchè non seppero spogliarsi di quella così natural propensione di additare, in una colle sensazioni, le cagioni e gli oggetti; e perchè a ogni modo, privi com' erano dell' ajuto della parola, dovevano ingegnarsi di risvegliare, mediante l' atteggiamento, le idee se non altro le più principali. E finalmente fors' anche perciò, che dallo adoperare cotesti segni, ottenevano di molti buoni effetti, a rischiarare a quando a quando la scurata memoria dello spettatore, traendo innanzi alcune singole e più luminose idee di una data serie a cui esse appartenevano. Del rimanente io non appunto già i pantomimi perch' usassero cotesti segni; tutto sta a sapere se usavangli con viziosa profusione, o con giudiziosa parsimonia, e se radi erano o frequenti i casi, in cui alla contraffazione sacrificavano l' espressione. Delle quali cose mal possiamo giudicar noi da quanto ci lasciaron detto gli antichi scrittori, i quali ne parlarono di rado e con troppa brevità od anche in guisa disacconcia e dando nella iperbole.

Or facciam punto intorno a cosa, della quale non è questo il luogo da poterla appagar pienamente, e ch' io avrei tocco soltanto di volo, se non fosse stato che ho dovuto fermarmi a rispondere alle quistioni ed obbiezioni mossemi. E soprattutto basti

dell' arte rappresentativa in quanto ha somiglianza coll' arte della pittura, ed offre un aspetto suo nello spazio. Riprendiamo adesso il filo e consideriamo l' arte nostra in quanto ha un altr' aspetto, cioè in quanto produce il suo effetto nel tempo, o in altre parole, in quanto è musica. Io piglio in questo luogo, com' Ella vede, la parola *musica* nel significato degli antichi Greci, cioè in quel più ampio ed universale che stringeva in una molte arti originariamente associate, le quali coll' andar dei secoli furono sceverate, nè mi starò a dirle se con pro o con discapito. Queste arti erano: per l' occhio quella dei movimenti e dei gesti, con insieme la sua parte lirica, la danza; per l' orecchio quella della declamazione, parimente colla sua parte lirica, che è il canto e la musica con cui gli stromenti l'accompagnano. La poesia vi apparteneva solo in quanto alla sua parte meccanica, al ritmo, all' arte cioè della composizione del verso piacevole all'orecchio. Spero ch' Ella mi vorrà assolvere dal produrre in mezzo gli argomenti provanti che in effetto sotto la parola *musica* andassero aggruppate tutte queste arti; e non esse sole, ma più altre ancora. Di ciò potrà Ella a suo bell' agio soddisfare alla sua curiosità consultando i luoghi che Brown e Dubos raccolsero da Platone, da Ateneo, da Porfirio, da Agostino fra i Greci, così come Quintiliano fra i Romani. Quand' Ella paragoni le arti belle dianzi nominate, immantinente riconoscerà

che nell' antica nozione della musica erano collegati i due caratteri distintivi essenziali: l'energico, ossia operante nel tempo, ed il sensibile. Quello escluse tutte le arti creatrici di forme operanti tutte nello spazio: questo, la poesia, come quella che non è operante sui sensi, ma sulla fantasia e sull' altre interne forze dell' anima.

Veramente contra quest' ultimo carattere Ella potrebbe trovar a ridire adducendo Socrate, il quale presso Platone non solamente denomina la filosofia col nome di musica, ma la dice inoltre la musica di tutte la più eccellente; laddove la filosofia non ha nulla che fare con alcun esterno senso, bensì unicamente collo intelletto e colla ragione. Ma, quand' anche la filosofia fosse effettivamente da Platone annoverata alla musica, io dimanderò perchè Socrate presso a morire fu egli tribolato dal dubbio di non avere, mercè lo studio della filosofia, adempiuto il comandamento fattogli dalla divinità di dar opera alla musica? Perchè durò egli a far versi anco nella prigione, se la divinità, accennandogli la musica, ne avesse limitata la parola al significato ordinario, al significato che le dà il volgo? (1) Se non che, per poco ch' uno sia versato nella lettura di Platone, non può a meno che non gli salti all' occhio un tratto caratteristico del di lui stile, ed è che

(1) δημώδη μȣσικήν.

alle materie gravi scientifiche frammette pur sempre volentieri oggetti d' arti, onde che alle scienze gli ornamenti presta e i vezzi del bello, ed alle arti la dignità e la gravità delle scienze. A quel modo che in alcun luogo denomina la filosofia col nome di musica sopr' ogni altra eccellente, al modo stesso in altro luogo denomina una eccellente costituzione d' uno stato col nome di tragedia, e considera l' uom di stato qual compagno e rivale del poeta tragico. Vorrem noi da ciò inferire ch' egli effettivamente ponesse fra i drammi le antiche costituzioni degli stati, e fra i poeti tragici un Solone, un Licurgo, un Pericle? Del resto emerge parimente da un luogo del Fedone, che alla musica connumerasse non tutta intera l'arte della poesia, ma sì l' artifizio solo della costruzione del verso; imperocchè com' avrebbe altrimenti Socrate potuto credere di adempire al comando ricevuto in sogno, col mettere nudamente in versi le favole d' Esopo già da lunga età conosciute, e che andavano per le bocche di tutti i Greci?

Nè creda già essere in me una bizzarria questa di cogliere l' opportunità di passare da una ad altra parte della mimica per venirle ragionando della idea che gli antichi s'ebbero della musica. Preveggo anzi, che, per rispetto a certi punti delle investigazioni a cui procedo, gioverà ch' io m' appigli a considerar la cosa nella sua maggior estensione, e dall' angusto campo della mimica travalichi a quello più ampio della musica. Brown

si è doluto che le varie arti energiche siano state nell' esercizio loro sceverate le une dalle altre; ed io dal canto mio non mi dolgo meno, che, colla idea appunto di tutte comprenderle, siano state tutte smembrate. Ciò che le arti hanno perduto quanto all' effetto, in quel primo smembramento, la teoria loro lo ha perduto in quest' altro; ei si parrebbe, che, per averle comprese tutte con denominazione comune, appunto perciò si fosse mancato di divenire alla indagine dei principj che sono a tutte comuni; e nulladimeno questa così fatta indagine sarebbe stata di grandissimo momento all' estetica, alla dottrina delle operazioni dell' anima, e per avventura a quella pure de' costumi. Mi lusingo che procedendo le dimostrerò come effettivamente tutte le arti musicali hanno per base la stessa idea fondamentale e le stesse regole. La qual cosa Ella potrà pure incominciare a vedere di per sè, solo che voglia applicare i già sviluppati principj d' una delle arti principali, la mimica, ad un' altr' arte principale, la declamazione.

LETTERA XXXIII.

Molto accortamente avvisa che, a far ragione dei principj fondamentali d'amendue le arti, dell' atteggiamento cioè e della declamazione, le si vorrebbe per lo meno un abbozzo della teoria di questa. E propriamente senza un tale abbozzo Ella non saprebbe come aitarsi? Non le suggerisce d'alcuno dei molti scrittori che negli antichi tempi e nei moderni si travagliarono di questa teoria? Non udì mai d'un Francio, d'un Le Faucheur, d' un Grimarest? Pazienza questi! ma non è poi da credersi che non le siano noti un Cicerone, un Quintiliano, e quella prima prima greca fonte a cui bebbero amendue, voglio dire lo Stagirita? Il quale a dir vero è laconicissimo, secondo che usa, anche intorno a questo particolare; gittando, in vece di teoria, un seme senza più, il quale aspetta di germogliare, ma nella cui materia organizzata si racchiude bella e intera la futura pianta. E se il grand' uomo non lo ha fatto egli germogliare, colpa ne è la stessa di lui ricchezza, la quale, come d' ogni pianta alla natura, così a lui rendette impossibile di pigliarsi cura d' ogni sua idea, e, fra la moltitudine di tant' altre, crescerla, maturarla, ridurla a perfezione.

Molti scrittori, dice Aristotele, fra' quali Glaucone il Tejo, hanno dato regole per poetare, ma non ci è pur uno che n' abbia dato per declamar un discorso. L' arte della declamazione, continua a dire, consiste nel retto uso della voce ad esprimere le diverse passioni, e quest' uso può venire in considerazione per tre diversi modi: per la gagliardia della voce, in quanto può essere forte o sommessa, aspra o dolce; per l' acutezza e gravità ed in uno per la modulazione, in quanto si può adoperarla in tono più acuto o più grave, con più o meno avvicendamenti; pel movimento, in quanto si può precipitare o trascinare il discorso, sbrigare i periodi in tempo più breve o più lungo, legarli ovvero staccarli. Forse non le disgraderà questa mia foggia di darle Aristotele mezzo tradotto, e mezzo glosato. Io lascerò di buon grado ch' Ella faccia ragione come a queste tre partizioni si potrebbero ritornare tutti que' *plura ab his delapsa genera*, come Cicerone li chiama, il *læve*, l' *asperum* e tutti gli altri. Nella dichiarazione del secondo punto le dirò francamente essermi io dilungato dagli interpreti, e credo a buon dritto. Imperocchè non so avvisare con Maggioraggio non parlarsi qui che dello accentuare le sillabe. Tutt' altro che insegnarci a pronunziar con accento giusto, il filosofo c' insegna a declamare con pienezza d' espressione proporzionata alla natura di cadauna passione. E tutto che il ben declamare presupponga, non ha dubbio,

il ben pronunziare, ciò nondimeno quello può darsi benissimo senza di questo. Molti ci ha e oratori e attori, i quali non commetterebbono nè il più picciolo erroruzzo in porre l' accento sia alle sillabe o alle parole; ma tanto più fallano sempre di grosso nel cogliere il tono giusto delle passioni.

Si provi ora a ridurre l' arte vera della declamazione, per qualunque siasi passione, sotto coteste tre partizioni d' Aristotele, e come scenderà ad investigare donde avvenga che una passione parli forte, un' altra piano, l' una rapido, l' altra lento, l' una alto, l' altra basso e via discorrendo, da per tutto le si parerà innanzi, appunto come interviene nella mimica, l' analogia, l' intenzione, il cangiamento dello stato corporeo. Quel medesimo lento proceder delle idee, indugiantesi ad ogni sopravvegnente pausa nell' affetto dell'ammirazione, quello che rende il passo ed il moto delle mani così rattenuto, così solenne, quel medesimo si è che protrae ed allarga ogni singolo tono, e trascina adagio l' una appo l'altra parola, l' una appo l' altra sillaba. Per tenervi tenore, il respiro si fa più profondo, le fermate del discoso si fanno lunghe, gl' interrompimenti radi; e soltanto allora quando la pienezza delle idee affoltantisi tutt' ad un tratto soverchia quel vigor dell' anima, che si richiede all' espressione orale di sue sensazioni, soltanto allora si smarrisce in un col pensiere la parola; e la pausa vien tanto più solenne, tanto più lunga, quanto più stenta a sollevarsi, per così dire,

dal mar delle idee nel quale si era dileguata la forza pensatrice. Nella gioja ben si ravvisa, dagli atteggiamenti ad essa proprj, il corso delle idee esser rapido, vivace, dolce però in una e facile; e perciò, conformemente a tale analogia, come leggiadramente non trascorre i toni, quando s' appiglia a parlare! Quanto brio, quanto vigore senza stento e senza costringimento, nella proporzionata forza e nella respirazione più a lungo sostenuta! La collera ha un respiro assai breve, colpa l' interno riscaldamento; ma quanto non si fa veloce questa respirazione a forza di spesso inspirare ed espirare per versar fuori le parole con pari velocità a quella con cui l' anima adirata svolge i pensieri? Come non apparisce manifesta la ferocia e l' indomabilità di questa passione dal tartagliar che fa appunto quando è più vivace, e ammutolire affatto quando tocca l' apice della violenza? Nell' un caso l'anima è troppo più fuor di sè che non abbisogni per supplire ordinatamente all' intervallo che corre tra la prima idea uscita di bocca e l' ultima tuttavia rinchiusa. Nell' altro caso dispera al tutto di poter mai stringer con parole la soverchia copia delle idee o aggiugnerne colla voce la strabocchevole celerità.

Dalla stessa analogia del corso delle idee, per mezzo della quale si spiega l' andamento della voce, parimente s' intende la ragione della scelta delle singole voci. Ponga mente all' ammirazione, e vedrà non parlar essa mai ne' toni più acuti, ma si ne' più bassi; e

perchè? Perchè l'ammirazione non isvolge se non lentamente le sue idee, e perchè nei toni più bassi il numero delle vibrazioni in un tempo dato è scadente al paragone dei toni più alti. Mi par di vederla a questo mio dire sorridere un cotal poco; ciò nondimeno si provi, se non le grava, a farne una più estesa applicazione, e vedrà reggere il fatto molto bene anche in tutte l'altre passioni; così che quanto in esse è più rapido il trascorrimento de' pensieri, tanto è più alto il tono della voce; e quanto quel trascorrimento è più tardo, tanto scende più basso il tono. Oda il parlar di coloro cui vinse l'ira, proromper rapido, romoroso, violento, e sibillare montando ai toni più acuti, ed esser

« Siccome strido d'animal che rugge. »

E non monta poi la voce negli acutissimi proprio allora quando l'ira bolle più feroce e pericolosa, ed è presta a menar le mani? E quand'essa si propone di mortificar col disprezzo l'oggetto contro cui si adopera; quando perciò si trasforma in riso schernitore, quanto non è diverso da tutti gli altri cotesto riso, quanto non è acuto, strillante, tutto in falsetto? Quante volte non rimane in asso la voce nel più bello di cotesto ridere, quando appunto si vorrebbe sforzarla sì alto che non è da giugnervi? Dove per lo contrario la placida gioja come ride agevole, e con quale ben composta voce? Come si modula a norma

del pronto, vivace, ma non feroce, non impetuoso corso delle sue idee, aggirandosi in un di mezzo tra i toni più alti ed i più bassi? Come sa bene, a misura dei gradi di sua vivacità, or alzare, or abbassar di tono, senza punto cadere nè nello stridulo falsetto della collera, nè nel tono troppo basso e solenne della meraviglia? La voce della gioja serba sempre il giusto mezzo, ed è questa appunto una delle ragioni per cui non ci ha linguaggio d' affetti che a noi riesca sì armonico, sì grato, sì confacente, al par di questo. E menino pur vanto degli acuti, secondo l' odierno loro stile, i compositori di musica ed i virtuosi, chè sarà pur sempre di fatto i toni di mezzo riescire i più grati, i più piacenti.

Da queste osservazioni altre ne conseguono, relative a certe modificazioni della voce dipendenti da intenzione, allorchè si vuol porgere ajuto allo intelletto, ovvero crescere o moderare gli affetti. Se taluno va ripetendo a sè stesso o ad altri qualche pensiere importante ed in uno difficile a capirsi e non abbastanza capito ancora; a far sì che meglio sia considerato e ruminato ei parlerà non solamente più adagio, ma altresì in tono più basso, e perchè? Perchè a senso suo un tono così fatto contribuisce più dell'altro a conciliar attenzione; perchè accorda l' anima a quel più basso tono di riposo, a quel più moderato movimento delle sue idee che più si addice a pienamente riconoscere la verità. Colui che va mulinando nel

cervello cose componenti l' anima a crescente timore e riverenza, d' una in altra parola va via discendendo colla voce a più basso tono; e per lo contrario va crescendola a toni più alti colui che vuole dar ansa ad altri opposti affetti, come alla gioja, alla collera, e via discorrendo. Ognuna passione in generale, per dirla di passaggio, ha la gradazione sua propria, la quale non consiste già soltanto nel dar più fiato e rinforzare la voce, ma sì nel maggiore perfezionamento del tono che a ciascheduna compete. Taluno che s' accinga a spegnere in altrui la collera, cioè a tramutare in lenta e pacata l' impetuosa corrente delle costui idee, non solamente guardasi da parlar forte e rapido, ma altresì da pigliare un tono tropp' alto; ch' altrimenti, per quant' ei sapesse snocciolare di belle ragioni, la fisica impressione d' un tono più alto varrebbe ad accelerare il corso delle idee dell' incollerito, e per tal modo esaltare la collera troppo più che le ragioni valessero a mitigarla. Il celebre stromento d' intonazione, cui sappiamo che C. Gracco usava concionando al popolo, non era tanto per pigliarne il tono ch' avesse voluto, ma sì per istar avvertito a scansar gli estremi; laonde era ammonito, per così dire, a sbassare il tono quando trascorreva in soverchia veemenza, od ad alzarlo quando si era lasciato raffreddare di soverchio.

Nulla sarebbe più agevole del dimostrarle l' utilità del principio d' analogia mediante

esempi tratti da diverse passioni, e addurle la qualità della voce per ognuna di esse giusta la forza e la debolezza, l' alto e il basso, la modulazione e il moto, esaurendo in ciò tutto il linguaggio tecnico del musico, che non è neppur bastante a tutte le idee, a tutte le gradazioni. Nulla sarebbe più facile del farle toccar con mano che ad ogni più lieve cangiarsi d' un affetto, e ad ogni mischiarsi d' esso con altri, cangiasi parimente il tono di voce; che allorquando la riverenza, per modo d' esempio, non è più ammirazione pura e semplice d' un pregio morale, ma si è mischiata a timore o a vergogna, perde della profondità, pienezza ed uguaglianza di sua voce, la respirazione incomincia a farsi più breve, i periodi del discorso men lunghi, gl' incisi più frequenti e via discorrendo. Se non che io sono pago d' averla messa sulla strada da progredire di per sè facendo di simili indagini, e averle dimostrato mediante alcuni esempi la possibilità d' una teoria generale delle arti energiche. Forse le potrà venire in animo che quello ch' io attribuisco ad analogia, possa anche, in parte o in tutto, attribuirsi a cagioni fisiologiche; e per vero dire si potrebbe spiegare, per mezzo della dilatazione degli organi della voce, il tono profondo che è proprio dell' ammirazione; e così, per mezzo del restringimento degli organi stessi, effetto dell' impeto del sangue che rigonfia i vasi, il tono acuto della collera. Nella qual cosa Ella rinverrebbe un novello, sebbene

spiacente tratto di rassomiglianza tra la mimica e la teoria della declamazione, ed è questa: che in tanta confusione di fenomeni appariscenti ci troviamo impacciati a determinare se ei sieno da riferirsi meglio all' uno che all' altro dei due principj. Ma per lo migliore sarà da attenersi a quello che pare guarentito da più agevoli e più chiari argomenti, e che, se non esaurisce il cammino, va però lungi buon tratto; e questo pregio, a parer mio, per rispetto ai fenomeni sopra allegati e a somiglianti altri, compete manifestamente all' analogia. Nè vi è poi difficoltà a connumerare alla partizione dei fenomeni fisiologici altre modificazioni della voce non così facili a spiegarsi, di cui non le addurrò altri esempi che la raucedine del furore, il sospiro della tristezza e dell' amore, la tremante, singhiozzante ed interrotta voce del cordoglio. Così pure io tengo essere dipendente da intenzione quello alzar la voce, che ordinariamente si fa nel pronunziare le ultime parole d' una domanda. Anche nel discorso ci è qualche cosa che corrisponde a quello che nel canto è tono fondamentale, a tal che l' orecchio si rimane mal soddisfatto, se la voce non torna a posarsi su questo tono fondamentale. Così l' interrogante quasi costringe l' interrogato, col fargli sentire lo spiacevole senso della mancante perfezione, perch' egli debba colla sua risposta chiudere la proposizione, e, appagando l' altrui curiosità, appagare ad un' ora anche il proprio orecchio.

La sola cosa di che mi giova ancora renderla particolarmente avvertita, si è ciò che riguarda il declamare esprimendo o contraffacendo. Anche colla voce puossi far l' una e l' altra cosa, indicare cioè e l' oggetto della sensazione, e la sensazione medesima; e qui pure contraffazione e sensazione possono essere intieramente commiste, oppure in opposizione reciproca; ed alla voce anch' essa, allorchè contraffà, appartengono amendue i principj, cioè vivacità della propria rappresentazione ed intenzione di risvegliare in altrui una più forte idea; e parimente essa va soggetta a tutte le regole e può cadere in tutti i ridicoli difetti, dei quali ho toccato più sopra. La più alta declamazione lirica si è il canto; per il canto la regola dell' espressione è già di lunga mano stabilita, sebbene non chiarita ancora con quella abbondanza d' esempi che sarebbe da desiderare. Ponga ora, in difetto di più stretta precisione, la declamazione lirica come la più universale, poi la declamazione in generale; e mi giova credere che, per quanto alla intera dottrina, le riescirà meno imbrogliata delle investigazioni e degli sviluppamenti perfettamente somiglianti addotti già nella nostra mimica.

LETTERA XXXIV.

Tutto quello che mai si può dire dell' atteggiamento, considerato per rispetto alla sua continuità, si riferisce o in generale all' indole della specie a cui un dato dramma si partiene, o in particolare all' indole di essa opera; e in questo caso parimente o allo insieme di tutte quante le sue parti, o al collegamento d' alcune singole. Questa, comechè così succinta dichiarazione, le parrà a prima giunta semplice e facile; e son certo che durerà fatica a credere quale viluppo comprenda di così sottile materia, che appena è trattabile con parole; ed in quale impaccio mi trovi io al bel primo punto, a cui m' appiglio, per chiarire compatibilmente il mio pensiere, affazzonarlo, dargli una cotal sembianza che il renda raffigurabile. Per buona ventura le idee e le regole che intorno a questo particolare vengono da esporsi, sono di quelle più universali, le quali addiconsi a tutte insieme le arti musicali; laonde quello che si posa e si dimostra di una, è posato e dimostro di tutte; e quello poi che di una talora non può esser dichiarato se non a stento ed oscuramente, può darsi che lo sia dell' altre con facilità e chiarezza.

Cessi un tratto, ne la prego, l' attenzione

sua all' atteggiamento, e la trasporti al ritmo del discorso. Ve n' ha di tre diverse ragioni: il metro determinato della poesia epica, lirica, descrittiva; il numero più elevato, più appariscente, proprio della orazione solenne, sublime, diremo della prosa poetica; finalmente il numero facile, indeterminato, del comune discorso, dello stile epistolare, e generalmente d' ogni maniera di stile rimesso. Parlando però a rigore, queste così da me divisate specie di ritmo non sono specie; elle sono come tinte o gradazioni d' un medesimo colore, distinte quanto mai le une dalle altre, e frammezzo alle quali corre poi un' indeterminabile serie di altre tinte o graduazioni mezzane, così sfumate, così debolmente appariscenti le une a petto delle altre, che malagevolmente ne sono da percepire le differenze. A queste diverse specie di ritmo rispondono specie diverse di declamazione. Il lirico il più sublime, pienamente determinato nella misura e nella unica voce, che qui diventa tono, si è il canto; meno determinato, ma tuttavia di un principal carattere riconoscibile, si è la declamazione dell' oratore agitato da passione, del rapsodista che declama opere liriche o epiche; il meno determinato di tutti, ora affatto tranquillo, ora dinotante più o meno affetto dell' animo, ma che non perfeziona, non compie mai il tono neppur di un affetto solo, si è il comune discorso. E di questo altresì, come del numero, si danno infiniti gradi intermedii; perciocchè il co-

mune discorso va un po' più un po' meno accostandosi alla declamazione, e così questa al canto.

Ognuna delle qui allegate specie ha il suo determinato uso: vi sono casi in cui il metro è dicevole; ve ne sono altri in cui è disdicevole al sommo; vi ha situazioni dell' anima, all' espressione delle quali il metro aggiugne elevazione, sublimità; altre ve n' ha, l' espressione delle quali, non che la cresca, la toglie e persino l' annienta. Un investigar tranquillo del pensatore, un racconto dello storico, in versi! Un ragionamento di lieve materia che s' aggira per varii deboli toni di sensazione, in istrofe regolari! Un discorso comune, sia quanto si voglia pieno di sentimento, od una comune lettera, sia quanto mai calda d' amicizia ed attinta al cuore, un racconto di casi giornalieri, in metro lirico e con cadenza di suono caratteristico! elle sono cose queste che ognuno ributta come non dicevoli, non naturali; e perchè? Non perchè ributta pur anche un lento trainar de' piedi ove si ha da esprimere l' allegria dell' animo, od un allegro saltellare ove si ha da esprimere la tristezza, nè perchè la specie sia intieramente fallita; ma perchè la sensazione è determinata, elevata, perfezionata di soverchio. Noi sentiamo dentro di noi, che al paragone di tutto quanto il discorso, al paragone dell' andamento delle idee, della scelta delle espressioni, dei movimenti, delle imagini del discorritore, lo stato dell' animo suo non è altrettanto uni-

forme-determinato, la sensazione sua, per rispetto nè a pienezza, nè ad eguaglianza, nè ad uniformità, non è punto d' accordo con quel preciso, fermato, immutabile carattere del metro. Negli antichissimi tempi, quando la storia non era che tradizione delle grandi circostanze e dei fatti strepitosi, cui una imaginazione forte-commossa o un esaltato amor di patria s' ingegnavano di eternare; quando tutta la filosofia consisteva in una poesia ardita, fantastica, sulla generazione degli dei e sulla origine del mondo, allora sì, che in un cogli altri ornamenti della poesia s' addiceva bene anche il metro; ma, come prima la storia, da quel che era, si tramutò in un tranquillo racconto imparziale, come prima la filosofia s' addiede di sangue freddo ad investigazioni astratte, allora fu che il senso giusto della storia guidò Erodoto, e quello della filosofia Ferecide, alla prosa. E il tono di questa prosa anch' esso sarebbe stato erroneo, quando, in vece d' alzarsi a grado del subbietto suo temperatamente, si fosse appigliato al ritmo pomposo, al sublime numero del narratore entusiasta. Imperciocchè, per rispetto a questo numero, le circostanze sono appunto le medesime come per rispetto al metro del verso. Quanto non sarebb' egli falso, per modo d' esempio, il tono d' un' ordinaria lettera amichevole, tutto temperato alla mollezza, alla dolcezza dell'idillio? Non ha dubbio che alle lettere familiari parimente vuolsi alquanto di mollezza, di dolcezza; e che

suono e cadenza in esse parimente debbono corrispondere all' indole della sensazione; ma non sarà mai che per questo abbiasi a divenire a quella così cadenzata, così soavemente legata, così dolce-scorrevole prosa Gesneriana; e, dove questo fosse, la lettera si parrebbe affettata, svenevole, insofferibile.

Della qual cosa l' applicazione alle varie foggie di declamazione viene di per sè. La canzone delicata, piena di sentimento, di qualunque carattere siasi, non vuol essere semplicemente recitata, vuol essere cantata; e, ove nol sia, per quanto sarà bene declamata e con tutta la interezza dell' affetto che mai si possa, a noi parrà pur sempre come non siale dato tutto ciò che le si vuole, e non ne rimarremo soddisfatti, sino a che la voce non abbia per lo meno assunto un tono musicale, ed il ritmo vacillante non siasi rassodato in battuta regolare. Per lo contrario una lettera che fosse cantata, come accade d' incontrarne qua e là nei drammi francesi, chi potrà udirla, la prima volta almeno, e non crollarvi su il capo e farsene beffe? Ed è più grave 'l peccato contra 'l buon gusto, quando si dà il caso che la persona non solamente legga la lettera o peravventura la scriva, ma la riceva in quello stante per la prima volta. Se non che fatto sta, che, anche senza questa circostanza, nessuna lettera ammette d' esser cantata, o non è altrimenti lettera, ella è canzone, elegia, o altra simil cosa diretta ad una

determinata singola persona. Parimente una declamazione sublime, una voce più caratteristica, più sostenuta, là dove si richiedesse il tono di discorso il più leggiere, oppure questo tono leggiere appunto là dove si richiedesse la pompa della declamazione più sublime, ovvero una scena della Minna, declamata così come si declamerebbe una delle più magnifiche descrizioni della Messiade, o per l'opposito questa come una scena della Minna, non son elle cose da far perder la pazienza a chiunque dalla natura sortì intelletto da ragionare e cuor da sentire? Nè per questo sarebbe scambiato il tono, nè fallita tutta quanta la maniera della sensazione; solo che il declamatore ora sarebbe di qua ora di là del segno, qui si parrebbe freddo, là darebbe nel turgido, nel falso, nello svenevole.

Ora torniamo, perciocchè pare che siamo alquanto vagati, là onde ci dipartimmo. Anche dell'atteggiamento, così come del numero e della declamazione, ci hanno le varie specie, o, s'Ella ama meglio dire, i varii gradi. Tutte le espressioni dei differenti stati dell'anima, quali le ho delineate, da tenuissimo principio, quasi embrione d'un affetto, s'innalzano per innumerevoli gradi sino al perfetto esser loro. Si torni alla mente la pittura che le ho fatta della gioja sotto la forma dell'ebbrezza dell'estasi (*Fig.* 29). Contempli anco una fiata quegli occhi ridenti, spalancati, quelle braccia aperte quanto son lunghe, quel corpo che posa a mala pena

Pag. 67.

sulle punte de' piedi, quasi levantesi per l' aere a volo; e questa è la più decisa, la più compiuta espressione di tale affetto; espressione ch' Ella può più che doppiamente raddolcire, e ciò nonostante non dissiparla del tutto, non renderla tale che più non si riconosca. Faccia sì che le braccia troppo tese in linea retta curvinsi alcun poco, con tutto ciò rimangonsi tuttavia allargate; il corpo non posi più sulla punta dell' un piede appena, e l' altro piede non sia più nè così barcollante nè così discosto dal primo, nondimeno quel corpo è pur sempre in atto d' alzarsi, e quel passo è titubante e leggiero; l' occhio e la bocca sieno un po' meno aperti, quello vibri meno, questa respiri più lieve, nondimeno ei sono sempre aperti, lo sguardo è sempre sereno e la respirazione piena (*Fig.* 49). Pogniamo un altro ed anco più ragguardevole cangiamento: traggansi le braccia giù allato a' fianchi, scemi forza ai muscoli sì che la figura appena sollevisi e quasi impercettibilmente, i piedi posino amendue, ma lievemente, al suolo, e un picciolino ritraer delle labbra discuopra l' orlo della mascella superiore; questa è espressione sempre un po' maggiore della semplice contentezza; ella è gioja, ma sullo spuntare o sul dileguarsi; ella è omai a quel punto estremo donde sta per levarsi a più alto grado, o risolversi nel semplice riposo tranquillo (*Fig.* 50). Allo stesso modo si provi ad indebolire l' espressione d' altri affetti, esempigrazia, della più

gran furia della collera, che digrigna i denti, e può contenersi appena (*Fig.* 45), oppure della tristezza curva al suolo, quasi irrigidita, ora affatto immobile, or lenta e faticosamente strascinantesi; e sì nell' una come nell' altra figura Ella vede intiera la specie, ma non tutti i varii gradi dell' espressione. Faccia un po' che la prima delle due protenda meno il braccio, meno ripieghi il corpo dietro, serri il pugno con meno vigor di muscoli (*Fig.* 51); faccia che l' altra tenga 'l capo non così cadente, le braccia non più spossate penzoloni, ma per avventura avviticchiate, le mani imbisacciate al petto, ma non taut' alto (*Fig.* 52); ed eccole, se mal non m' appongo, esempi bastevoli a darle giusta idea della differenza ch' io nella mia mente concepisco; differenza tra una espressione al tutto decisa, compiuta, sostenuta, ed un' altra meno pronunziata, meno permanente, di cui si possono dare altri maggiori gradi, la quale perciò appunto può anche facilmente dissiparsi, assumere più leggieri tinte, mischiarsi, trasformarsi in varie guise d' espressioni.

Dello adoperare queste diverse espressioni interviene come della declamazione e del ritmo. La mimica ha anch' essa le sue opere liriche, le sue opere entusiastiche, nelle quali tocca l' altissimo punto, il punto della perfezione, e sceglie i movimenti i più esquisiti, i più accomodati, i più corrispondenti al carattere della passione. Allora è distinta propriamente per determi-

Fig. 51.

Fig. 52

nato numero di piedi, per deciso ritmo del metro; allora è quasi musica per l'occhio, come la musica è quasi danza per l'orecchio. Si figuri Ella ora un danzatore che componga il volto con lineamenti lieve marcati, poco decisi, e che di tutto 'l corpo si atteggi con quelle foggie slegate, trascurate, come sono proprie dell'attore. Non ho dubbio che agli occhi di Lei il costui giuoco si paja ciò che alle orecchie una languidissima ode prosaica: movimenti stentati, pigri; espressione priva al tutto di forza e d'ardimento. Vuol Ella godersi rappresentata con energia la passione dalla quale costui si suppone invasato? Se è gioja, la di Lei aspettativa sarà tanto più paga, ed Ella accorderà tanto più volentieri la sua approvazione, quanto più lievemente lo vedrà saltellare, quanto più le parrà presso che levarsi per l'aere, e quanto meno premere il suolo. Se è amore, quanto più tenero e dolce affisa l'amato obbietto, con quanto più calde e languorifere brame gli s'aggira intorno, con quanto più stretti ed affettuosi abbracciamenti lo stringe; se è orgoglio, quanto più estolle ardito lo sguardo, quanto più tumideggia della persona, quanto più contento si pare de' fatti suoi, e più mira con disprezzo chi gli sta intorno, quanto più lungo spazio misura col grave passo solenne. Bensì Ella può richiedere a buon dritto che non siano violate le leggi della decenza; il corpo s'innalzerà lieve lieve, non mai rigido; le braccia non si acconce-

ranno perfettamente in linea retta; l' occhio e la bocca non si spalancheranno come fossero d' ossessi; il languor dell' amore non sarà un isfinimento, e l' estasi dell' amore non una contorsione; il disprezzo non sarà effettiva nausea, altrimenti Ella non trova più altro che espressioni d' entusiasti e di baccanti. Per lo contrario nelle composizioni non liriche, tali, a cui più non richiedersi il canto, ma in vece una più solenne declamazione da oratore pieno d' affetto, da lettore animato, quanto non le parrebbe svenevole e repugnante alla natura lo introdurvi i movimenti misurati della danza? Parimenti il rapsodista e l' oratore, a norma della maggiore o minore affettuosità del discorso, possono essere più decisi, più pieni, più sostenuti che quelli del semplice attore. Imperocchè a questi non è assolutamente dicevole altro che un gestire sciolto e agevole, un gestire che colga la più alta e più compiuta espressione degli affetti così da quando a quando e sempre soltanto momentaneamente e non recandola nemmeno allora al suo colmo. Certamente si possono dare alcune parti, nelle quali l' attore a luogo a luogo debba farla da lirico, da oratore, da rapsodista, e perciò in cotali luoghi debba pur egli gestire come costoro gestiscono; ma propriamente nell' atto del dialogo, nel corso dell' azione egli dee gestir facile, andante, naturale, non sospingere mai l' espressione oltre una certa misura, molte volte adombrarla appena, e co' movimenti suoi non

farla mai nè da oratore, nè molto meno da danzatore.

Riguardando al parallelo che ho istituito dell' atteggiamento col numero del discorso e colla declamazione, Ella ha già indovinato non esser io di quelli che si piacciono dei drammi versificati. Ben è vero che mi sta a ridosso l' autorità dell' esempio, e il giudizio di presso che tutte le nazioni, e per giunta ancora gli argomenti di rispettabili critici; ma ho poi anche per me la parte di gran lunga maggiore della nazione, alla quale mi vanto d' appartenere; non ho perciò alcun bisogno di nascondere questo mio gusto, nè il nasconderei, nè mi ristarei da dire l' opinion mia neppure in mezzo a Parigi, a fronte dei più ammirati fra i tragici francesi. Lunga pezza è che noi in Germania abbiam dato sepoltura alla tragedia versificata; e se una volta o l' altra avviene che monti ancora sul palco, ciò che non avviene altrimenti che per comandamento, pochi uditori sonovi oggimai che vadano a corteggiarla. A noi riescono svenevoli quelle declamazioni e quelle lungherie cui la versificazione trae seco di necessità; svenevole quello atteggiarsi ampolloso, stiracchiato, sforzato, che è poi la conseguenza della versificazione e del raffinamento oratorio della sensazione. Un Le Kain col suo soverchio intumidire le espressioni nobili, e falsificare, non temperare soltanto le ignobili, e quelle stesse che sono soltanto comunali, trova fortuna soltanto presso alcune

antigermaniche corti di Germania, in Germania no. Intanto, convien pur dirlo, noi non siamo ancora stati da tanto da sviluppare acconciamente i fondamenti di questo nostro gusto, e così giustificare la predilezione che portiamo alla prosa. Non far altro che dire di falso, d' artifizioso, di non naturale, gli è dare una sentenza decisiva, anzi che addurre argomenti; e pare a me per altro che le sincere prove sarebbero da trovarsi assai agevolmente, solo che si volesse scrutinare un po' più addentro la natura del dramma, confrontandola colla natura del metro.

LETTERA XXXV.

Non mi dia carico d' ingiusto verso il teatro francese, nè di parziale per l' inglese, ch' io non sono in effetto nè l' uno, nè l' altro. Se non ho menzionato il teatro inglese, gli è stato tra per non avervi posto mente gran fatto, ed anche perchè, menzionandolo, avrei dovuto venire in una sentenza alquanto strania. Ei potrebbe darsi benissimo, com' Ella riflette, che a Londra non meno che a Parigi si peccasse d' eccesso, e che lo infuriare inglese offendesse il buon gusto più dello stesso tumideggiar francese; l' uno non posso nasconderlo, l' altro non posso negarlo; ma gli errori si rimangono pur sempre ciò ch' ei sono; ei si rimangono errori, siano commessi da pochi ovver da molti; nè perciò che ne commette anche un Quin, è ragione che vaglia ad assolvere un Le Kain. La vera e sola giustificazione che a questi si addice, il quale per troppo vaghezza d' esser nobile, or dà nell' ampolloso ed ora sdrucciola nel falso, si è quella che le ho aperta pur dianzi: i trampoli, sui quali lo vediam reggersi, non sono già fattura o scelta sua, ei sono fatti e calzatigli da aliena mano. Se i suoi poeti tumideggiano, ben è forza a lui tumideggiar con esso loro.

Ma Ella sta cogli orecchi levati a udir gli argomenti ch' io presumo d' avere contra il versificare del dramma. A Lei era dunque avviso che questa fosse materia bell'e esausta, e che a meno di metter sul tappeto qualche stravaganza? . . . Non creda no; non c' è stravaganza di sorta, e facciamo ad intenderci. Pel fatto mio è tutt' uno, ch' io mi vada per la strada battuta, o ch' io pigli un viottolo di fianco, che riesce però dirittamente allo stesso punto; ch' io mi metta a dimostrare che un dramma vuol essere scritto in pretta prosa, o che vuol essere recitato con iscioltezza e disinvoltura. Sono due proposizioni che tengono agli stessi principj, e, appigliandomi a dimostrare la prima, ho il vantaggio di potere più agevole ed appositamente spiegarmi. Mi permetta adunque ch' io scelga a ragionare il numero poetico anzi che l' arte rappresentativa, facendo sempre l' applicazione di quello a questa, e che innanzi ogni altra cosa esponga gli argomenti con cui sino ad ora la versificazione è stata combattuta e difesa.

L' argomento, che sta in cima a tutti gli altri, e ad ogni piè sospinto suona grandemente in bocca dei difensori del verso, si è l' autorevole esempio degli antichi Greci e Romani. Io schiferei di buon grado, quant' altri mai, di trattare a dirittura da storta cotesta altronde così giusta prevenzione in favor degli antichi; se non che io avviso che per questo capo la prevenzione possa cedere rimanendo salda in tutto il resto. E

la cosa verrebbe forse pigliata pel buon verso nella seguente maniera. Se in ogni genere di poesia furono i Greci sì eccellenti maestri, s' eglino, a recar le molte parole in una, rimasero sempre inarrivabili, cagione principale si è ch' ei furono inventori eglino stessi. Ciò che corrompe la specie e nella specie le singole opere, si è l' artifizio, si è che per aggiugnere l' apice del bello si fanno sforzi, i quali o non sono comportati in generale dall' indole o dalla serie delle idee, dalla forma, dall' effetto ch' uno si prefigge, o nol sono in particolare dall' indole delle singole circostanze prescelte. Ora in cotesto artifizio sta appunto il grand' affare dell' imitatore, il quale perciò corrompe la specie procacciando novità, e dandosi aria d' originalità; ovvero corrompe la singola materia calcando servilmente le orme del suo originale, peritoso di sè e certo di capitar male ad ogni picciol passo che se ne dilunga, per quanto fosse pur uopo dilungarsene. Anche un vero genio, se tien fisi gli occhi in un grande originale, anch' egli molto di leggieri dalla venerazione che a quello pone, sarà distratto, accecato. Delle quali cose niuna potè intervenire ai Greci, primi creatori dell' arte; i quali, perciò che creatori, erano affatto nuovi anche allora quando creavano le specie in tutta la loro verità e semplicità, nè si logoravano il cervello per arrivare ad una perfezione inarrivabile, e perciò nè potevano mancare alcun effetto, nè conseguirne alcuno minor del bisogno;

eglino si sprofondavano con tutte le forze dell' intelletto e del sentimento, senza rispetto avere per alcun venerabile predecessore, chè niuno ve n' era, in quel determinato oggetto che imprendevano; non si studiavano d' innestarvi bellezze di loro capo, ma soltanto di raccapezzarne quelle ond' era ricco; e si prefiggevano di giugner soltanto a produr quell' effetto, di cui sentivansi compenetrati eglino stessi procedendo all' opera, la quale nelle loro mani doveva riuscire a quell' ottimo di che per sè stesso era capace; e così i loro parti toccavano sì d' appresso la eccellenza della natura, perchè lei sola imitavano nella semplicità, libertà e forza con che adopera. Quando nelle età dappoi s' ebbero i modelli belli e pronti, rimasero per tal mezzo come fermate di già ed immutate alquante idee di perfezione e di effetto; ma quegli anzidetti vantaggi di necessità non furono più, e quindi addiviene per avventura che presso i Greci le opere dei primi tempi, per quanto ne possiam far ragione, ci sembrano anco le più eccellenti. Solo il loro Eschilo non fu di prima giunta ciò che fu Sofocle dappoi; solo il loro dramma non nacque così come l'altre specie nacquero di poesia; sol esso fu che non isbucciò fuori di per sè, affatto libero d' estranio freno e d' impaccio; chè anzi dal nascer suo primo fu innestato ad altra specie, alla lirica, e da questa prese alcun colore non suo proprio, che col tempo stignere sì, ma non si potè dileguar del

tutto mai. Tra l' altre cose, nei drammi de' primi tempi il linguaggio era soverchio ornato, sentiva assai l' epico, l' elevato; senzachè il metro non s' accomodava per niun modo al dialogo, ed era troppo saltellante e lirico. E qui appunto i Greci ebbero a sudar lunga pezza per conseguire quella perfezione che di primo lancio non poterono; e bisognò loro andar via via migliorando tanto che alla fine, in vece dell' espressione epica, ne trovarono altra più leggiera, meno ornata; invece del verso lirico, posero il giambico. Del quale giambico grande pregio si è, a senso d' Aristotele, ch' esso tira più alla prosa; ond' è parimente, a senso di questo filosofo, che la prosa sia propriamente la migliore e più accomodata dizione al dramma. Ed è da credere che, se i Greci fossero andati tuttavia perfezionandolo, alla fine, anzi che sostarsi, com' hanno fatto, al migliore, avrebbero toccato la meta dell' ottimo, e, in luogo di contentarsi d' un metro il più prosaico di tutti, sarebbero venuti alla pura e schietta prosa. Ma anco fra essi dominò la stessa erronea prevenzione che fra i nostri vicini, e a niuno bastò l' animo di proscrivere dalle scene quella versificazione, che dall' età più remote n' era stata in possesso; l' arte parve poi anche essere stata alzata all' apice da Sofocle, e fu omai tenuto impossibile oltrepassarlo. La tragedia, dopo lungo e vario rigirarsi, dice lo stesso Aristotele, aggiunse il punto che doveva e si ristette.

Mi s' affaccia per altro una circostanza, che non vuol essere trasandata, tutta propria de' Greci, la quale avrebbe difficoltato assai l' introduzione della prosa, anche supposto che alla per fine fossero convenuti in riconoscerne la massima convenienza. E ciò si è la straordinaria ampiezza dei loro teatri e la immensa copia degli spettatori. Intorno a che un passo di Diderot è per ogni riguardo così degno di considerazione, che, non solamente indicato, ma merita d' essere interamente riportato. « Non è verisimile, « dice Diderot, che la moltitudine degli « spettatori, i quali tutti dovevano udire « in mezzo al romor confuso che fanno pur « sempre anche quando prestano la massi« ma attenzione, non sia appunto stato pre« cipua cagione per la quale i recitanti do« vessero alzar la voce e distaccar le sillabe « onde sostenere la pronunzia e notare l' u« tilità della versificazione. Il verso dram« matico Orazio lo chiama

Vincentem strepitus et natus rebus agendis
Vincitor del fracasso e ad oprar nato.

« Esso addicesi molto bene al calor dell' a« zione, e in mezzo al frastuono stesso si può « debitamente udirlo. E non doveva quindi « venire di necessità che nel medesimo tempo « e per la medesima ragione crescesse l' esa« gerazione nell' andatura, nell' atteggiamento « e in tutte l' altre parti dell' azione? »

Ma sia che può, o la poesia abbia essa

ingenerato la declamazione teatrale, o la necessità di questa declamazione abbia tirato di conseguenza la poesia e l' enfatico proprio delle scene, o sia pur anche tutto questo sistema nato a poco a poco e mantenutosi pel vantaggio che si ha dalle varie sue parti, il certo si è che tutto ciò cui l' azione drammatica ha di mostruoso, si vede nascere ad un' ora e ad un' ora sparire. L' attore dee sulle scene o non esagerar nulla o esagerar tutto.

Si giovi Ella ora della supposizione che più le va a sangue, o la mia o quella di Diderot, od anche amendue, ne verrà in ogni caso che scemi di valore l' argomento appoggiato all' autorevole antichità. Se gli antichi non avevano ancora il vero e perfetto ideale del dramma, concluderemo doversi mirar da noi non tanto a raggiugnerli quanto a superarli; e se presso di loro la versificazione dipendeva soltanto da alcune particolari circostanze, ne consegue che, queste cessate, quella pur anco debba cessare. Attenersi tuttavia senza necessità a ciò che da necessità sola provenne, e per sola necessità si mantenne, è pazzia a dirittura. E così pur essa l' arte rappresentativa degli antichi, la quale in effetto teneva tenore a tutto il restante del sistema, ed apparteneva alla più alta specie e più solenne, può benissimo non servir più di regola agli attori d' oggidì. Ove il tono della stessa opera può cangiarsi, non solamente possono, ma debbono con esso cangiarsi tutte le cose che vi sono in relazione.

Ora, con tutto questo ragionamento, ciò ch' io m' abbia guadagnato per l'assunto mio Ella sel vede senza difficoltà: a parlar propriamente non ho fatto alcun positivo guadagno a favor della prosa; ma se non altro ho provato che sino ad ora non fu provato nulla in contrario. A questo modo le cose camminerebbero del pari, se i fautori del verso non avessero abbattuto l' argomento principale che sta a favor della prosa. Più di quarant' anni addietro un amico del vecchio Schlegel prese ad impugnare come inverisimile e non naturale la versificazione nelle commedie; imperocchè, diceva egli, uomini che diconsi l' un l' altro i loro pensieri, alla impensata, non hanno agio di starsi a noverare le sillabe e collocare le parole in ordine metrico onde parlare in versi. Schlegel, poeta comico egli stesso e versificatore, uscì in campo per la causa dei versi e *pro domo sua* a spada tratta; diede per concessa la inverisimiglianza, ma negò assolutamente, che per ciò solo una commedia in versi dovesse esser peggiore d' una in prosa. Egli dimostrò che si tirava a soverchia estensione il principio della imitazione; ed è difatti, che, non ristringendo questo principio a certa equità di confini, e camminando innanzi colla sola scorta di esso, si manderebbe in fascio tutta quanta la ragione poetica.

Non si dà produzione alcuna d' ingegno in arti o in lettere, dice Schlegel, sia di qual si voglia specie, che non abbia alcuna

sua inverisimiglianza; e la commedia anch'essa, oltre aver quella della versificazione, n'ha pur di molt'altre, le quali non perdonate soltanto, ma sono espressamente desiderate. Niuno vuole la intera e nuda verità della cosa, più presto che a dilettare, valevole ad offendere il buon senso; ed è regola d'ogni buon artista non dovere l'imitazione rassomigliare all'originale così a un pelo, che tra amendue non corra differenza. Ora, nella commedia, la versificazione riesce appunto un cotal mezzo, per cui la imitazione della vita distinguasi dalla vita effettiva: costumi, azioni, discorso, tutto si prende da natura; la verità si riman rispettata ed intatta nell'essenziale; ma lo scrittore si ricorda poi anche d'esser poeta, e, come a poeta ch'egli è, corrergli debito di procacciare quanto piacere più può, a condizione però di valersi senza più di tutte le bellezze compatibili; per la qual cosa egl'introduce nel discorso il suono armonico, e, insieme alle parti generali d'artista adempiendo quelle anco di poeta, adopra in guisa che si discerna l'imitazione dall'originale, e pur per questo mezzo porge diletto all'orecchio (1).

Dappoi Schlegel niuno dei fautori del verso seppe tessere più calzanti argomenti, e certo non sono tali nè manco quelli di Hurd (1);

---

(1) Vedi Joh. Elias Schlegels Werke. dritt. Th. 4 Stück Schreiben über di Comödie in Versen.

(2) Vedi Horazens Episteln an die Pisonen und an den Augustus. Zweit. Th. Erste Abhandlung.

nè io so d'alcuno, per quanto è giunto sino a me, che fin a questo punto gli abbia saputi ribattere. Chè anzi gli argomenti del critico pajono pur sempre tanto favorevoli al verso, quanto vi è contraria la sensazione dell'amatore. Chè se in atto si dà la preferenza alla prosa, non altro ne è il motivo, se non perchè i versi hanno ad esser veramente buoni o nulla; perchè i pregi essenziali del dramma difficilmente s' accordano con una versificazione facile, andante; e perchè finalmente il nudo piacer dell'orecchio non vale nè il sacrifizio di bellezze maggiori, nè il durissimo travaglio del poeta. Col qual temperamento di capitolazione Ella vede che il verso propriamente guadagna il punto, e la prosa lo perde; imperocchè quello si rimane in possesso dell' ideale e questa apparisce qual semplice ripiego di necessità da surrogare a quello a che non può aggiugnere l'ideale. Ma la causa della prosa è poi dessa così disperata, che sia mestieri venire a così ontosa capitolazione? Attenda a ciò che sono per dirle. O bisogna dimostrare che anche nell'ideale del dramma dee stare la prosa e non il verso; che dopo la morte di Moliere non s' avrebbe mai dovuto metter in versi il suo Avaro, ma all' opposto sciogliere in prosa il suo Misantropo; che la tragedia stessa versificata è poesia più debole della tragedia non versificata (e dico più debole, da che non nel ritmo nè nel suono dee consistere, ma sì nel produrre il massimo effetto; e da che rimane ancora a sapersi

se per mezzo del ritmo e del suono l' effetto cresca sempre, o se per lo contrario molte volte non isccmi): o bisogna dimostrare, dico io, tutto questo, o metter in un canto il disputare. Vincerla per generosa concessione degli avversarii, anzi che per dritta ragione, e' mi parrebbe vergogna.

S' io sarò da tanto da produrre in mezzo così fatta prova, quest' è di che Ella potrà far ragione fra poco. Per ora basti ricordarle, che il condannare come non naturale il gesto sublime gli è lo stesso come condannare il ritmo sublime del discorso. Anche quello, potrebbe dirsi, è un mezzo per distinguere l' imitazione della natura; anche quello ha più anima, più bellezza, più attrattiva del gestir che si fa comunemente; e perciò anche quello non soltanto è permesso, ma è legge all' attore; imperocchè a lui pure, così come ad ogni artista, tocca di procacciare quanto piacere più può, soltanto però mediante la riunione delle sole bellezze compatibili. Se d' alcune sensazioni egli falsifica l' espressione, certamente può esser difetto, che non è di questo luogo l' esaminare; ma non lo è altrimenti s' egli la eleva e l' accresce oltre natura, che questa è cosa ch' ei può e deve fare. Ed eccole adesso la verità di ciò che le ho posto dapprima; amendue cioè le dimande, quella relativa al numero e l' altra all' arte rappresentativa, risolversi in effetto ad essere la cosa stessa, e tornar tutt' uno il far risposta a quella oppure a questa.

LETTERA XXXVI.

Non c' è che dire, il sig. Eberhard (1) ha inteso e chiarito i principii dell' imitazione di lunga meglio dei più de' suoi predecessori, ed io le sento grado d' avermi tornato alla memoria un libro, cui rileggendo apparo anche di nuove cose. Ben veggo che mi sarebbe venuto fatto d' innestar le mie idee a quelle di questo filosofo, con tutto che in certo luogo delle sue opere si paja inchinevole al verso; ma, da che oggimai ho bella e condotta la tessitura mia, a dirle vero mi saprebbe noja a sdruscirla per poi riordinarla filo per filo. Meglio estimo dunque di gittar qui i miei pensieri con quella seguenza con che mi vennero di prima giunta, e lasciare a Lei che si pigli il gusto d' andarli confrontando con quelli dell' amico mio.

Che il poeta non imiti per solo imitare, che non la somiglianza squisitissima alla natura, ma sì l' effetto squisitissimo sia dell' opere poetiche il pregio sommo; che ad ottener quest' effetto si possa avvisatamente dilungarsi dall' originale cui s' imita,

(1) Vedi Allgemeine Theorie des Denkens und Empfindens.

e far ciò che propriamente non istarebbe ne' limiti essenziali dell' arte; sono punti ne' quali non ha dubbio che pensiamo tutti unanimi. Certo noi vogliam pur sempre rimuover ciò che illanguidisce o dà impaccio comunque all' effetto, ed arroger ciò che lo cresce e lo promuove. Se non che temo forte non da noi quest' effetto bene spesso sia considerato con soverchia generalità, e molte cose per rapporto ad esso non siano da noi tenute indifferenti e insignificanti troppo più che non dovrebbero. Ingenerar piacere è senza dubbio lo scopo comune ad ogni poeta; ma quanto sono molte e diverse le specie di questo piacere! E quante volte non calza punto ad una specie quello che ad un' altra calza a meraviglia! Quante volte un condimento aggiugne al grato sapor d' un cibo e toglie al grato sapor d' un altro, o al tutto il guasta e il fa stomachevole? Bellezze ben comportate in generale da un genere di poesia possono mal confarsi ed esser contrarie ad una specie particolare, nella quale il piacer dell' anima debba scaturire da certo peculiar modo d' occupazione; laonde ciò che impedisce questa, di necessità impedisce pur quello. Non si vuol dunque essere corrivi a conchiudere in generale con dire che, siccome il piacere si è il grande scopo del poeta e la versificazione dà piacere, perciò il poeta possa e debba versificare il suo dramma. Imperocchè e' si vuol sapere anzi tutto se mai per caso la versificazione non abbia in sè alcuna cosa con che nuocere a quel dato

modo di occupazione dell' anima, così come la prosa abbia con che giovarle.

Nè dee già credersi che la versificazione sia un semplice vezzo, un ornamento buono a tutto, nè aversi come fosse un organo di voce ben costrutto che proferisce le parole in tono più rotondo, più pieno, più puro, che perciò addicesi ad ogni specie di declamazione, e che di per sè ne è fondamento, ajuto, invito, ed è un aggiunto all' interna specifica forza del discorso, un mezzo di elevare l' intendimento e la sensazione. Tutt' altro che questo, ogni metro è imitazione di certa determinata seguenza d' idee, e corrisponde perciò a certa determinata specie di sensazione, a certo accordo dell' anima, e per tal mezzo mantiene il suo proprio carattere or appariscente or nascosto. In un metro tu ravvisi mollezza, dolcezza; in altro ti appar fuoco, vigore; in un terzo solennità, serietà; dove l' uno saltella, l' altro si traina; dove l' uno leva alto l' animo, l' altro il deprime; dove uno ha un moto violento, l' altro non muovesi che a spinte. Non è dunque indifferente a niun poeta la scelta del metro; chè anzi ei debbe farla pensatamente a norma del peculiar effetto che ha in animo di produrre; e se, per mala ventura, la scelta è cattiva, assai ingiuria ne può venire al subbietto e rimanerne per avventura da capo a fondo sciupato.

S' imagini ora un metro uniforme di semplici piedi eguali, ed anco di semplice ritmo eguale, nè guari penerà a comprendere come

l' effetto d' una poesia lirica, d' una poesia dipingente, d' una poesia didattica ne debba essere rinforzato maravigliosamente. Ma interverrà egli lo stesso d' una poesia drammatica? Nel poeta lirico regna una sola sensazione precipua, di cui ha l' animo tutto compenetrato, e che si è impossessata di tutte le forze e propensioni di lui più secrete, ed accordatele, per così dire, tutte al medesimo tono. Questa sensazione, sia gioja, o amore, o superbia, a dir breve sia una di quelle che servano un andamento piano, uniforme, regolare; qual altra cosa potrà meglio rispondere alla natura della sensazione, quale sarà più acconcia ad ammaliare gli animi degli spettatori intromettendovi la medesima sensazione, di quello che sia una seguenza di piedi del verso, giustamente proporzionata all' andamento della sensazione? Versi più lunghi, di misura eguale, composti di molli languidi trochei, od anche questi versi stessi regolarmente avvicendati con altri più brevi, per cui la respirazione dapprima sostenuta, diventa più placida, s' affaranno pur bene alla dolente sensazione languorifera del poeta elegiaco, come quelli che senza salti arditi, senza svolgimenti e trapassi rapidi, vanno via via con passo lento eguale dal principio sino al fine! Quanto non tornerà piacevole all' uditore un andamento delle idee accoppiato ad una serie d' impressioni sensibili che vi somigliano e vi corrispondono. E quanta forza non presterà il metro, bene scelto e aggiustatamente

tornito alle pitture del poeta descrittivo, che, percorrendo le singole parti del suo subbietto, vuol produrre una principale impressione decisa, permanente, di stupore, di piacere, di commozione simpatica! Quanto non ne presterà allo sdegno del poeta didattico contro 'l vizio che ritrae, o al forte senso della grandezza e della importanza delle verità che annunzia, ove abbia l' anima tutta compresa del suo obbietto e rannodate tutte le forze ad un solo interesse dominante! Se alcune lievi mescolanze s' incontrano tra via, alcuni interrompimenti, alcuni involgimenti, quanto non è facile il farli scomparire per mezzo del suono e della misura delle singole parole, per mezzo del trasporto della cesura, e collo introdurre a bello studio alcune irregolarità, o variamente ordinare i periodi! Pogniamo pure non essere in natura, non essere verisimile che un cuore riboccante di sensazione, un intelletto logorantesi intorno a verità importanti possano assoggettarsi ad una così misurata artificiosa struttura di discorso; ma e' sarà sempre vero che una tale struttura, ove l' arte sia accorta a celar la fatica che costa, riuscirà ad avvalorare il cercato effetto; ora l' effetto è la somma legge del poeta.

Tutt' altrimenti va la bisogna col poeta drammatico, sia tragico o comico. Senza pescar molto addentro nella propria essenza della specie drammatica, ben si può comprendere a prima vista che nel dramma l' anima non può esser compresa da una sola sensazione,

ma debb' essere aggirata da molte e varie, e che appunto dalla ben collegata varietà dipende tutta la bellezza, tutto l'effetto del dramma. Ora, a così fatto scopo qual pro fermare un metro di una data specie, e servarlo immutato per tutto il dramma? Per lo contrario esso non può non infiacchire l'espressione di tante sensazioni pel disaccordo che vi debb' essere tra la struttura del verso e l'interno senso del discorso. Imperocchè con quegli stessi trochei, ne' quali parla dolce-commossa la compassione, parla altresì l'ira furibonda; e in quegli stessi giambi ne' quali l'ira furibonda, in quegli stessi la dolce-commossa compassione. Gli antichi, i quali pare che più accorti di noi sentissero tanto inconveniente, si guardarono d'ammantare i loro drammi da capo a fondo con verso sempre uniforme, e non ebbero ribrezzo a cangiare il metro dovunque l'indole della passione cangiata parve loro richiedere il cangiamento. E certo non sarebbe fatica immeritevole di riconoscenza quella d'un novello Demetrio Triclinio, se si trovasse, il quale si desse a percorrere tutte le greche tragedie colla mira appunto di raccapezzare in ciaschedun caso le ragioni dei cambiamenti. Veramente Terenzio fu biasimato da Quintiliano perchè non s'attenne al giambo di sei piedi lungo tutto 'l dramma; ma quanto amaramente non è stato perciò schernito da Bentley il povero Quintiliano? il quale io credo per verità potersi tuttavia salvare; se non che Bentley ha pur

sempre ragione fuor d'ogni dubbio, in quanto a sostenere assurdo ed improprio lo incatenare immobilmente con metro sempre eguale l' espressione di varie sorta d' affetti e sovente del tutto opposti. E quantunque la declamazione di certi metri (meno negli alessandrini e più nel giambo di dieci piedi) possa venir scemando l' inconveniente e per avventura qua e là toglierlo che non sia osservato, ciò non ostante si otterrebbe pur sempre maggior effetto se si venisse in ajuto dell' attore col convenevole metro, e se per mezzo del numero lo si invitasse alla retta declamazione, e gli si ammanisse, gli si mettess' in bocca, per così dire, il tono da prendere : a dir breve, se, non che crescergli, si venisse a scemargli fatica.

I moderni poeti sì nostri che d' altri paesi sonosi accostati alla sentenza di Quintiliano più presto che all' esempio di Sofocle e di Menandro. Tutti, per quant' io so ricordarmi, hanno preferito un metro uniforme ad uno misto, avvicendato ; oltracciò la più parte si sono aggiogata al collo la rima, senza punto badare alle ragioni colle quali diversi critici, e specialmente Isacco Vossio, hanno contra questo doppio abuso inveito. Forse dell'indomabile ostinazione loro fu colpa il prepotente costume ; forse si lasciarono trascinare da certo oscuro senso di maggior bellezza del metro uniforme. Sebbene adunque le allegate ragioni mi sembrino pur sempre vere ed incontrastabili, quanto a me non bastano ancora per indurmi a sban-

deggiare generalmente la versificazione dalle pure opere drammatiche e surrogarvi la prosa. Con somiglianti ragioni non si prevale contra la mescolanza dei metri all' usanza degli antichi; non si prevale contra que' metri ch' io non saprei meglio chiamare che col nome di capricciosi, i quali, ammettendo, come fa l' esametro, molta varietà di piedi, divengono perciò suscettivi di molta varietà d' espressioni. E perciò s' io intendo di dar il bando anche a questi, veggio bene che mi tocca attingere alla natura del dramma tutt' altro valor d' argomenti a pro della mia sentenza.

LETTERA XXXVII.

È vieta osservazione, ma non pregiata quanto si vorrebbe alle sue importanti conseguenze, cioè che il poeta narratore sta e mostra egli il viso, dove per lo contrario il poeta drammatico si cela, scompare. Della quale osservazione il vero significato si capirà, se mal non m' appongo, da quanto sono per soggiugnere. Nel racconto è una sola persona che si lascia presenzialmente vedere, che in quello stante s' intertiene agiatamente a raccontare, che ragunò innanzi tratto le idee del suo racconto, le coltivò e raffazzonò, per poscia compartirle altrui, e che, nell' atto del compartirle, non d' altro si travaglia se non di quelle. Per lo contrario nel dramma compajono personaggi che allora allora effettivamente trovansi in istato d' azione o di passione; personaggi che compartono altrui gli affetti cui sono essi in preda, appunto in quello che fannosi in loro sentire; che non hanno mai da per sè soli a crear dal nulla onde perfezionar questi loro affetti e idee, ma sempre intendono a conseguimento di fini, sempre si lanciano col pensiere per entro al futuro, sempre inducono mutamenti e travolgimenti dell' interno o dell' esterno loro stato, ora operando di

moto proprio, ora per influenza d' altrui. Nel racconto noi porgiam orecchio ad un testimonio, il quale ha scorto di già le circostanze con tutte le conseguenze, le parti con tutti i rapporti; il quale altronde vuole presentarsi egli stesso com' è nel suo proprio punto di vista, e compartire l' impressione che un viluppo di circostanze intieramente passate, operanti ancora sulla fantasia, ha fatto su di lui. Costui può trasandare o abbreviare il meno importante, può dir senza più le conclusioni sole di ampli discorsi, di lunghe seguenze di vicendevoli sensazioni, di prolisse e confuse considerazioni; può anco, dove raccontando metta i personaggi in azione, riferire compendiati i loro discorsi, e, purchè nell' essenziale non li falsifichi, ordinarli sì come nè fecer mai nè il poteron coloro che nella data occasione parlarono; egli può, qual testimonio, men delle parole che delle cose ricordevole, prestare ai parlatori espressioni sue proprie, e dare ai loro discorsi il tono appunto addicentesi alla sensazione allora dominante. Nel dramma noi porgiamo orecchio a coloro stessi pei quali il presente solo è reale ed il futuro è sempre mai futuro; eglino ci si offrono, d' una in altra situazione, nella perfetta individualità del loro carattere, con tutte le alterazioni, benchè lievi, che per entro all' anima loro vanno operandosi; con tutte quelle vicendevoli, comunque deboli impressioni, che nella reciproca non interrotta influenza degli uni sugli altri ei vanno facendo d' uno in altro

istante; con tutte quelle affezioni che nascono, pugnano, dileguansi, poi volgonsi altrove, poi ricompaiono di bel nuovo, poi finalmente si dissipano al tutto, insieme ad ogni risoluzione presa appena, poi rigettata, o, secondo le circostanze, cangiata, sospesa, fermata.

Tutte le quali cose sin qui allegate si riferiscono alla sola idea della presenza, che è quella appunto da cui l' effetto del dramma tutto dipende. Dal che si raccoglie a occhi veggenti nel caso nostro consistere il piacere in quella perfetta cognizione del modo con cui d' uno in altro istante un' azione si ordisce, si raggira, si sviluppa e termina; in quella più certa conoscenza della intiera indole del carattere di ciaschedun personaggio che secondo l' individualità sua va via via sviluppandosi; in quel nostro affezionarci e partecipare al destino dei personaggi del dramma; cose che non possono con pienezza e vivacità intervenire se non là dove si abbia la cognizione la più chiara de' più ascosi pensieri e di tutte quante le interne ed esterne disposizioni di costoro.

Premesse le quali considerazioni io la prego a recarsi a memoria la gran legge: essere debito del poeta lo evitare a più potere ciò che indebolisce ed appigliarsi a ciò che più aumenta l' effetto. La qual legge, applicata al poeta drammatico, riesce a dire: non dovere egli mai nella sua imitazione nulla introdurre che pur in menoma parte intorbidi l' idea della presenza, o peggio

ancora, che al tutto la dissipi. I mutamenti ch' ei prende a fare in una data materia, onde rafforzare la commozione, disbrigarsi da sminuzzamenti lunghi, nojevoli, e dar vie meglio risalto al carattere e alle situazioni, voglion esser fatti sì da non mai nuocere all' idea della presenza, e per lo contrario mantener salda la presunzione del momento presentaneo delle idee, delle sensazioni, delle intenzioni sviluppantisi in quel punto. L' anima dell' uomo ha un infallibile senso di sè; dessa studiasi di cercare per entro ad altrui la propria natura, e può trasmutarsi nella persona d' altrui solo in quanto può ivi rinvenire la natura sua propria. Deviare al tutto da ciò che a senso di essa unicamente è vero, dee distruggere inevitabilmente l'impressione; e per piccolo che sia cotesto deviare, certamente non si potrà per lo meno non indebolirla, e rallentarla e corromperla. Via dunque dal dramma tutto ciò onde l' anima può farsi accorta della contraddizione, foss' anche la più lieve, della dissonanza, foss' anche la più picciola colla essenza sua propria; tutto ciò ch' essa, mettendosi in luogo e stato delle persone in azione, non può dentro di sè concepire appunto tal quale si rappresenta, tutto ciò a cui per lo contrario la propria sua natura ricusa il consenso, e rispetto cui sente affacciarlesi certo tal quale impedimento, certa tal quale difficoltà proveniente dalle leggi stesse delle proprie forze.

Mi permetta ora di dare valor d' argo-

mento ad alcune esperienze mie, delle quali ho indispensabile bisogno, volgendole in altrettante dimande a Lei dirette, da che mi pare che in niun' altra guisa migliore, tranne questa del riferirci noi al testimonio infallibile del senso altrui, si possano per noi avvalorare e metter fuori di dubbio le esperienze che ci siam procacciate nell' intimo dell' animo nostro.

In primo luogo: non le pare che, come un effetto senza causa, così anco le ripugni un tono di sensazione senza che quella sensazione vi sia, e nè forse mai vi possa essere? E non le pare ripugnante per egual modo qualunque soverchia tensione di tono, dove tanto al carattere, quanto alla situazione delle persone vuolsi un grado inferiore di sensazione? E quando in un dramma ai momenti d' agitazione altri se ne frammischiano di rispetto e di calma; quando le più fredde cose e le più indifferenti debbono esser dette non solo da personaggi secondari, ma anco dai più principali, non le interviene che, alterato e guasto per simil guisa ogni tono appassionato, lungi dal venirle cresciuto diletto, le venga per sino distrutta la fonte, la condizione essenziale di cotesto diletto, la illusione? La soverchia uniformità del tono non deteriora di botto il principalissimo pregio d' una composizione drammatica, pregio consistente nella bella e giusta seguenza e gradazione delle sensazioni? E non iscema con ciò la fede che quella composizione si merita ed il piacere che reca?

In secondo luogo: non le dice il senso suo interno, che niun oggetto può di prima giunta impossessarsi del di Lei animo assai che basti a far sì che le idee, le quali dianzi vagavano sbandate a randagio, in un batter d' occhio trovinsi tutte ordinate determinatamente, a tal che idee e sensazioni siano accordate tutte ad un tono? Non sent' Ella dentro di sè di non potere per niun modo da uno stato di quiete ed apatia divenire ad altro tutto diverso, senza frappostovi qualche indugio di transizione, senza il concorso di molti sforzi, di molte, per così dire, oscillazioni consecutive, a volere compor l' anima ad uno stabile uniforme movimento d' una specie qualunque? E quando nell' uditore d' un dramma incominciano a spuntare a mala pena le sensazioni primaticcie; quando appunto in cotesti momenti novelli elle sono cotanto indeterminate, cotanto dubbie; quando molte di esse, insorte da pochi istanti, di già sono belle e scomparse, o deviate, o trasfigurate per mille guise; quando in somma vi è tanta leggerezza e variabilità di movimenti e sensazioni, non accaderà egli reciprocamente che tutto ciò che importa un tono solo qualunque, un qualunque accordo determinato ed una permanente sensazione dell' anima, dee nuocere alla illusione e render più malagevole il metterci noi in luogo e stato dei personaggi del dramma? O crederebb' Ella mai, che, a dispetto d' ogni regola generale di natura, a dispetto della

legge di continuità, non avessimo altrimenti a sentire per noi stessi, ma sibbene per altri?

In terzo luogo: recando un po' più addentro di sè lo sguardo suo scrutatore, non le par di ravvisare che quella appieno determinata serie d' idee allora soltanto esista nell' anima, quando questa si trattiene a bell' agio travagliandosi d' un oggetto che la interessa colla sua sensazione, e non si adopera nè molto, nè poco in verun' altra idea con verun' altra forza? Che la sensazione non può giammai padroneggiare assolutamente il cuore, quando nel capo bulicano ad una ora molti disegni, e ad una ora la ragione va divisando mezzi a conseguire i suoi fini? Nè soltanto con cotesto dimezzamento s' indebolisce il vigor dell' anima; anche le sensazioni, colle quali ci occupa la buona o mala apparenza della riuscita, la natura di molti espedienti, la possibilità di molte conseguenze, il rapporto con molti cooperatori, tali sensazioni anch' esse, dico io, tolgono forza alla sensazione principale, cagionano mille varie mescolanze, e fanno traviare per mille strade oblique, che non collimano punto con quell' intiero determinato andamento, con quel dato concerto delle idee. E quando in effetto i personaggi del dramma così di rado hanno agio di abbandonarsi del tutto alle impressioni che ricevono, quando in essi ogni ricevuta impressione vie più risveglia l'attività ed empie loro il capo di disegni, e il meditarli e lo eseguirli eccita loro in cuore di

molte sensazioni, non dee anche in questo caso reciprocamente tutto ciò che è contrario a quel dimezzamento e disperdimento delle forze dell' anima, tutto ciò che importa un libero tranquillo occuparsi della fantasia, od una parziale occupazione dell'attenzione, riescir periglioso alla illusione? E quando questa illusione, questa fede nella verità e nella presenza viene a patire diminuzione, non verranno di necessità a patirne il commovimento e il diletto?

In quarto luogo: non sent' Ella nell' intimo petto, che un subito tragitto da una sensazione o affezione determinata ad altra d' indole opposta si confà anche assai meno alla natura dell' anima, di quello che dall' agitazione alla posa? che a Lei, esempigrazia, sarebbe impossibile da focosa collera voltare in un baleno a placido amore, o da profondo cordoglio a viva gioja? che alla fine e' ci vuole pur tempo, prima che rotte e fugate da tutto l' orizzonte le negre nubi,

« Rida di luce e di sereno il cielo? »

e prima che i mugghianti cavalloni del mare, sfogato la furia de' venti, s' appianino sì che il nocchiere

« Per correr miglior acqua alzi le vele? »

Tutto ciò adunque che nel dramma, trattandosi di cangiamenti di sensazioni, si oppone al progredir successivo della natura, ogni salto, ogni subitaneo trapasso non servirà egli di necessità ad impedire la illusione,

e colla illusione l' effetto, perciò appunto che coteste cose non concordano colle leggi del sentir nostro?

A queste mie dimande tengo per certo ch' Ella non risponde di no, e che anzi avrà per vere ed ovvie tutte le riferite esperienze. Richiami ora l' osservazione riportata nella precedente mia, fatta sino da' più remoti tempi: che il numero cioè del discorso e l' accordo dell' anima sono nella più stretta connessione, che una certa determinata serie di piedi del verso conduce ad una determinata sensazione, e che questa sensazione non può trovarsi in conflitto con quella che propriamente debb' essere dimostrata e risvegliata, a meno che questa non ne rimanga infiacchita e guasta; richiami, le dico, questa osservazione, ed il quesito, se il poeta drammatico debba o no versificar l' opera sua, è bello e sciolto. S' egli la versifica da capo a fondo, spesso gli avverrà di guastare con un tono significante un soggetto non corrispondente, e gli sarà forza dare nell' uno dei due scogli: o in discorsi che pel verso sono troppo bassi, o in discorsi che pel soggetto sono troppo elevati; con una tensione di numero soverchiamente eguale additerà una soverchiamente eguale precisione e stabilità delle sensazioni, e per voler far del grande scapiterà dal lato che è unicamente bello e veramente drammatico, la pittura cioè delle sensazioni che nascono, crescono, per molte guise tra loro s' intrec-

ciano e scemano e scompajono. S' ei non la versifica da capo a fondo, dalla prosa al verso vi sarà sempre un salto, e quasi da per tutto il metro offrirà certa costanza di andamento che i personaggi non hanno in quello istante, nè possono mantenere più d' un solo istante; la qual costanza è sempre falsa, quando, durante la sensazione, è d' uopo ancora aver dei riguardi, formar dei disegni, seguirli, condurli a capo. In mezzo al raggiro d' un' azione, e nell' atto del nascere, cangiarsi, dissiparsi le sensazioni dell' anima, non sono che approssimazioni, e perciò ove si voglia, come non è dubbio che lo si dee, mettere il numero in armonia con esse sensazioni, non bisogna andar più in là delle approssimazioni; ma produrle, non si può altrimenti se non colla svariata libera mescolanza di piedi e di ritmi; e questa svariata libera mescolanza si è appunto la prosa. Adunque la prosa, com' io mi sono inteso di dimostrarle, sta nell' ideale stesso del dramma. Gli argomenti che ho prodotti in mezzo, sono generali, e tanto fanno contra l' uniformità del metro, come contra la mescolanza di metri diversi. Contra quella vale inoltre particolarmente l' argomento prodotto nella passata mia, cioè d' una uniformità di piedi non convenevole alla molteplice varietà delle sensazioni; come contra questa vale altresì particolarmente l' argomento d' una subitaneità di trapasso non convenevole alla fermezza, al permanente sviluppo di sensazioni. Qualsivoglia troppo

subitaneo cangiamento della misura una volta messa in corso riesce contrario; imperocchè si risolve a portare all' anima ostacolo e scompiglio; si trovano deluse le aspettative preannunziate dal discorso; la mente travede, si confonde, e perde quella facilità, quella spontaneità che si vuole per tener dietro alle idee. Così appunto parmi che la sentisse Quintiliano quando scrisse quella sentenza sua ultimamente allegata; e così parmi ch' io la difenderei contra Bentley, se ne valesse la pena.

Per quel che riguarda il metro fantastico che porta non solo di molte cesure, ma anche di molte ragioni di piedi, io dimanderò anzi tutto in qual modo si pensi di regolarlo. Porremo noi per base una maniera di verso così poco caratteristico, così pacato, così prosaico, com' è il giambo di sei piedi, e, lasciando al poeta che ordini egli a voglia sua le cesure, cresca ai giambi quali e quanti piedi gli aggrada, e non badi ad ogni evento ad un pajo di più o di meno? Per poco ch' egli usi di questa libertà, n' usciranno versi che di verso non avran più che il nome; versi che ad un Bentley molto darebbero a sudare per correggerli anzi di poterli riconoscere. Scerremo noi un metro, il quale sia pur sempre legato a certo numero e a certa qualità di piedi? Io dimanderò di bel nuovo in qual modo s' intenda di maneggiarlo? In modo che appena sia riconoscibile? A forza di cesure affatto estranee, di lunghe e brevi

allogate a capriccio, a forza di ammucchiate collisioni di vocaboli, d' intrecciamenti affatto insoliti, sì che alla per fine sia un distruggere e lacerar tutto il verso? Non negherò che sia fatica da venirne a capo volendo, ma a volerlo si converrebb' esser pazzi. Far dei versi appunto perch' abbiano a far l' effetto della prosa! Scerremo un metro, che tale sia veramente, e lavorato qual deesi? Forz' è ch' abbia il suo tono dominante, il suo carattere fondamentale permanente, e allora torniamo al caso di sapere se la rappresentazione. drammatica non ci verrà a perdere dal lato della illusione? Che un così fatto metro debba egregiamente convenire al poeta epico, è fuor di dubbio; il complesso dall' azione ch' egli ha già scorto tutto quanto ha fatto su di lui una determinata impressione permanente: la di lui anima trovasi oramai in un tal quale accordo generale, che nelle varie parti del discorso spicca ora più ora meno, ma si mantiene pur sempre; e da che egli vuole collocar l' uditore nel punto di vista a sè proprio, e far ch' ei guardi le cose alla maniera sua propria e colle sue proprie sensazioni; da che egli ha la libertà di scansare stringendo e accumulando tutto ciò che al verso ne riuscirebbe di soverchio freddo e indifferente; da che, anche nel caso in cui assumesse il carattere drammatico, può, sino a certo grado, dar novella forma ai suoi personaggi, perciò questo tono unico permanente in lui può sempr' essere assai

conforme allo scopo. Ma come potrebbe mai esserlo nel poeta drammatico, da che ei fa comparire i personaggi eglino stessi coi loro diversi caratteri ed interessi? da che questi personaggi sono tali, a cui il presente solo è aperto e chiaro, e l'avvenire, se non profonda notte, è almeno oscurità incertissima? da che questi non possono mai sentire a seconda dell' impressione di un tutto che ancora ha da venire, ma sempre a seconda di singole circostanze e situazioni? da che non è dubbio, appunto pei caratteri loro ed interessi cotanto diversi, che ciascuno da quel tutto sarebbe commosso assai diversamente da ciascun altro? da che inoltre... Ma a che starmi io qui ripetendo argomenti esposti di già nella precedente mia, e che fanno egualmente contra tutti i metri come contra il metro fantastico?

Ora, stando a tutte le esposte cose, io mi credo di poter mantenere che, a parità del resto dei pregi, il dramma versificato è meno poetico del prosaico. Imperocchè, se, stando alle più sane opinioni, l' essenza della poesia consiste nella intellettuale perfezione del discorso, così è pure che all' indole di questa perfezione appartiene indispensabilmente che le cose tutte, per quanto è mai possibile, s' accordino insieme, ed il numero corrisponda anch' esso al significato della parola, ed il significato della parola a ciascuno stato dell' animo, per quanto si può mai. E procederò ancor più lungi ed oserò mantenere ch' ella è più lieve impresa lo

scrivere un dramma in versi che non in prosa. Chi può parlar di pratica, ben dee averne toccato con mano le difficoltà senza numero: dipingere per mezzo del discorso una lunga non interrotta seguenza di sensazioni sì veramente che ad ognuna tocchi il debito grado di forza, la convenevol durata, la tinta verace, che non vi sia mai nulla senza il suo perchè, non apparisca mai un vuoto, non si vegga mai un salto. Ma all' ombra fallace del verso quanti peccatuzzi e sconci non trapassano via coperti o travisati? La mancanza di molte mezze tinte, di molti impasti delicati, di molte preparazioni, sfugge inosservata sotto il beneficio di quell' ombra; il discorso si nobilita impercettibilmente, e per tal modo viene a scemare la gravissima difficoltà di coglier sempre la più verace espressione, la più adattata al caso, non elevata, nè comune, non fiacca, nè forte troppo più del dovere. Inoltre, in mezzo alla nebbia del verso, meno salta all' occhio il guasto di quel bell' ordine con cui i pensieri spicciano il più veracemente l' uno dall' altro, si frammettono insieme, compajono e scompajono; ordine di cui non sanno trovar la chiave se non quegl' ispirati che soli toccano il segno,

« Al qual aggiugne a chi dal cielo è dato »;

e la cui mancanza non è sentita altro che da coloro che sono di squisitissimo tatto forniti.

Io non vuo' ch' Ella creda ch' io tenga così a vile la penetrazione sua da dovermi dimorare ad applicare estesamente all' atteggiamento le cose sino a qui ragionate intorno al numero. Senza dubbio Ella avrà ancora a memoria il parallelo in cui le additai tutte quante le arti musicali, onde che vedrà di per sè la generale convenienza dei principj fondamentali da me adoperati; riconoscerà come, per mezzo d' essi, insieme col numero s' accordino e atteggiamento e declamazione, tanto quanto cose di questa fatta possono accordarsi. Limiti certi qui non si possono assegnare; nè altro è da farsi che mettere in avvertenza il genio contro le stravaganze più appariscenti, e indirizzarlo a cercare in ogni caso il meglio ed il vero. Dove, come appunto qui, s' ha a fare col più o col meno, diversificato all' infinito, ivi, di natural conseguenza, inutili sono tutte le disquisizioni a stabilire precetti pienamente fermi e determinati.

LETTERA XXXVIII.

È ironia, o dice da senno, che gli argomenti da me recati contro il verseggiare il dramma sono di molta finezza. Pur che non me ne impugni la verità, è tutt' uno per me ch' Ella dica finezza o fiacchezza. Intorno a che mi giova ricordarle, che, pel compiuto effetto del dramma, il numero è solo una semplice aggiunta; che una cotal aggiunta può parer debole, nè perciò potrà dirsi inefficace; che anche la corda la più robusta è solo un aggregato di fibre cui la mano d' un fanciullo rompe leggiermente ad una ad una, le quali, insieme conteste, legano un Ercole. A pensarci bene tutte le sensazioni nostre le più potenti, tutti i nostri piaceri i più vivaci non sono che un accozzamento di tante picciolezze, di cui ognuna di per sè non pare aver nè pregio, nè significato. Ma questo che monta?

Dal martello che le danno, per rispetto all' opera in musica, i ragionamenti miei contra 'l verseggiare i drammi, faccio ragione di ciò che prima d' ora non m' era entrato, cioè a dire di quel sì grande zelo, o, sto per dire, entusiasmo ch' Ella mette a proteggere l' atteggiamento pantomimico. La musica, secondo Les, sta in cima di tutte

l' arti, ond' è che senza ritegno è scappata a dar a divedere il suo dispregio verso d' una critica, che a forza di sottili e freddi ragionari parrebbe volesse proscrivere dalle scene un' arte cotanto deliziosa, e chiuder a Lei una precipua fonte di piaceri. Veramente sarebbe una malnata critica che avesse di così reé intenzioni; ma non sarebbe pur anche, in quanto è da Lei, poco caritatevole opera lo affibbiargliene? E nol sarebbe tanto più, quanto che questa critica si dimostra già così indulgente verso la pantomimica, che dall' accorgimento e accondiscendenza di quella avrebb' Ella dovuto sperare che fosse per essere liberale di qualche opportuna distinzioncella anche a favore dell' opera in musica? Se dal dramma dobbiamo egualmente rigettare e i metri più pacati e la declamazione oratoria, certo che parrebbe natural conseguenza quella del doversi molto più rigettare il metro lirico il più caratteristico e la declamazione di tutte la più sublime, qual è il canto. Ma questo canto, che è quello appunto che rende necessario quel metro, possiede tanta e sì gran dolcezza, lega ed ammalia l' animo sì forte pel più delicato e voluttuoso tra tutti i sensi, ci sprofonda tant' oltre nel godimento del presente, che la discordanza tra l' espressione e lo stato dell' anima che vuolsi esprimere, lo scambio degli affetti lirici coi drammatici, o non è più osservabile, o non ci è posto mente. Non è dubbio doverne rimanere infievolita la verità, e con questa

l' effetto della rappresentazione; ma il perduto per un verso si riacquista per l' altro; ciò che manca dal lato della verità, è compensato da quello della bellezza. L' assurdità stessa della tessitura drammatica, l' incoerenza delle circostanze, la mancanza, lo storpio delle sensazioni sono tutte cose che rimangonsi nascoste, sì che sotto le perle infilatevi dal maestro non è più caso da accorgersi delle fila disuguali grossiere. A fronte d' un effetto così grande, così possente, diventa un nulla e non degno nemmeno di venir al paragone l' effetto che al semplice metro è dato di produrre. La principal forza colla quale il metro opera, si è la convenienza sua collo stato dell' anima; dove questa manchi, come interviene nel dramma versificato, non rimane più che il piacer dei sensi provenente all' udito dalla misura e dal suono del verso; e questo è piacere troppo languido, troppo freddo perchè possa o impedire o compensare la percezione e la sensazione delle più piccole deviazioni dalla verità. Ella mi dirà che vi ha pur anche dei pezzi verseggiati, i quali producono non ordinario commovimento; ed io ne convengo; se non che la prego volermi dire quale sia la cagione di questo commovimento? È egli per avventura, come nell' opera, il falso stesso posto in luogo del vero? O piuttosto non consiste in quel resto che appunto questo falso nella verità e nella bontà dell' opera non ha potuto corrompere? Tolga via dall' opera in musica il suo falso,

e l' effetto verrà a scemare; lo tolga al dramma, e l' effetto verrà a crescere. L'ideale d' amendue è differente troppo più di quel che si vorrebbe a potere dall' uno all' altro ricavare conclusioni sicure.

Non le è andato molto a sangue il giudizio, per verità un po' ardito, da me pronunziato intorno al dramma dei Greci, ed ha tolto a giustificarne il verseggiamento anche sul motivo dell' essere stato cotesto dramma una maniera d' opera, e la declamazione di esso una maniera di canto. Veramente avrei dovuto toccare questa circostanza, e allora non ha dubbio che mi vi sarei preparato, non so se proporzionatamente all' uopo, ma certo pacatamente e avvedutamente; ed avrei negato ai Greci non il vero ed intero ideale d' un dramma, ma soltanto l' ideale d' un dramma puro, non avvinto a niuna arte estranea, operante soltanto di per sè medesimo. Imperocchè sarebbe sempre ferma la proposizione alla quale mi attenni: che l' esempio dei Greci non poteva dar legge a noi; imperocchè la versificazione era forse fondata soltanto sull' ideale loro particolare, fors' era necessaria soltanto a motivo dell' altr' arte unitavi e diventava non solo superflua ma nocevole, come prima questa ne venisse separata. Ora, della mia tesi, così tramutata e raddolcita, faccia Ella ciò che le torna meglio; solo che la prego a non più parlarmi di sospetto ch' io avessi avuto a vile i Greci, e voluto metterli in fondo.

Contra la generalità della regola della moderazione Ella mi tocca due cose, delle quali trovo la prima perfettamente giusta. L' attore in tutto e per tutto dee accomodarsi al poeta; e se mai il dramma è versificato, e dirò più precisamente, se è versificato con metro troppo caratteristico, se in una col numero anche tutto il tono del discorso è soverchiamente sforzato, chiaro è che sì l' atteggiamento come la declamazione debbon essere sforzati essi pure oltre i limiti della verità. Questo è quello che ci viene a dire anche Diderot dove osserva che sulle scene o si conviene sforzar tutto o nulla; e quest' è quello ch' ebbi in animo anch' io, dove giustificai l' attor francese, dando colpa dell' ampollosa maniera al poeta, e biasimai Ekoff per la soverchia sua naturalezza nel rappresentare appunto caratteri ampollosi. Vero è che, con cotesto forzar soverchio l' azione, nasce pur sempre una contraddizione; ma se non altro dà meno nell' occhio, è più semplice, e per questi due motivi meno rimarchevole, quando per lo meno tutto intero l' esterno rapporto di tutte le sensazioni s' accorda, di quello che allora quando i mezzi che servono a questo rapporto, parole cioè, ritmo, atteggiamento, declamazione, pugnano tutti tra loro, così come una parte di essi pugna collo stato dell' anima. Dal che raccoglierà non essere stato malaccorto pensiero quello di disputare piuttosto contra la versificazione, colla quale assai difetti possono e molti debbono.

di necessità andar congiunti, che non farmi a dirittura a dirla contra un modo di rappresentare sforzato, caricato. Io ho investito il male dalla parte che meglio convenivasi, dalle radici, e avrei fallito il mio intento ove mi fossi attenuto a dire i pensamenti miei soltanto all' attore e non gli avessi diretti egualmente e più al poeta.

La seconda cosa ch' Ella mi oppone, si risolve, cred' io, in una mala intelligenza. L' osservazione dell' essere natura presso certi popoli quello che è affettazione presso altri, o non coglie nel segno, o, se coglie, è falsa. E le dimanderò: se presso alcuno dei più vivaci popoli, di ch' Ella può essersi intesa di parlare, diasi differenza di sorta fra la danza, il gestire oratorio e l' atteggiamento, fra il verso, il ritmo sublime e il facile numero ordinario del discorso? Imperocchè tutte queste cose, come ben ci accade d' osservare, stanno tutte in reciproco rapporto e collegamento. Se da per tutto, e singolarmente presso i popoli più politi e raffinati, coteste differenze si danno e si debbono dare, da ciò non segue già che il vero rappresentare drammatico non abbia a contenersi dentro certi limiti; tutt' al più potrà dirsi che cotesti limiti non sono eguali per ogni popolo, che presso l' uno tutto è più focoso, più gagliardo, più elevato, presso l' altro tutto è più freddo, più debole, più dimesso. La qual cosa conduce ad una osservazione assai volte fatta, e che, oltre l' addotto motivo, ne ha pur

un altro tutto diverso; e questa si è che l'interno pregio di un attore può essere sentito e giudicato da coloro soltanto, in mezzo a' quali e a norma de' quali egli si è formato, e ch' egli non risplenderà in tutto il suo lustro altro che sulle patrie e non mai sulle straniere scene. Ed io prendo, com' Ella può ben vedere, l' obbiezione sua nel senso che si riferisce soltanto al vero naturale focoso d' alcuni popoli, non già ad uno falso, artifiziale, che in un luogo o nell' altro sia addivenuto il tono della moda. Vorrebb' Ella prescrivere alle scene, come bella natura da imitare, ciò che sulle scene stesse è omai venuto meno come sconcio fuor di natura?

Chiuderò questa serie di particolari ricordi aggiugnendone ancor uno, a cui veramente Ella non dà occasione, ma ch' io nondimeno spero che non sia per disgradirle. Taluno ha dimandato: se all' oratore sacro convenga modellarsi ad imitazione dell' attore e pigliarne il tono e i movimenti. Intorno alla qual dimanda anche ultimamente si è andato qua e là disputando. Or io rispondo si e no, come meglio si vorrà. No, in quanto che pensieri e carattere nel più delle parti che toccano all' attore, non s'accordano per nulla coi pensieri e col carattere dell' orator sacro; e tanto più no, quanto che le due specie, voglio dire dramma e discorso, distano per tanto spazio, che anche l' atteggiamento debb' essere di necessità al tutto diverso. I personaggi del

dramma dischiudono i loro pensieri così com' ei s' offrono loro alla mente nati sull' istante; l' oratore moralista non apre che pensieri di lunga mano meditati; quegli trovasi effettivamente nella incertezza, nell' agitazione, e ad or ad ora stā in bilico tra idee e sensazioni; questi se ne sta coll' animo pacatissimo, ed ha col suo soggetto soltanto una sensazione principale, permanente, ch' egli può formare a talento suo. Nel soliloquio d' Amleto intorno al suicidio il soggetto è d' altissimo momento, la tempra dell' animo è grave, il tono e l' atteggiamento hanno solennità e dignità. E perchè tono e atteggiamento così fatto non s' addirebbe pur anche al pergamo? Perchè no: perchè Amleto, tutto sprofondato in sè medesimo, va continuo mulinando col cervello e rigirandosi d' idea in idea, di dubbio in dubbio; il qual rigirarsi e mulinar continuo non è dicevole nè punto nè poco a colui che fa l' ufficio di pubblico ammaestratore. Considerata poi la quistione per altra parte, rispondo pur anche di sì; e ciò in quanto che nel dramma si possono incontrare situazioni, le quali dai personaggi potevano esser prevedute anzi tempo, le quali procedono e si spiegano nel loro insieme senza scompiglio e senza interruzione, e in fondo riescono ad essere tali e quali si è il discorso; e tanto più dico di sì, in quanto che queste situazioni possono essere pienissime di dignità, ed i caratteri dei personaggi, seriosi, nobili ed anche elevati.

Le ammonizioni che il padre di famiglia di Diderot dà nel secondo atto al figlio ed alla figlia, sono appunto di cotali discorsi pensati ed accozzati già prima; egli hanno di molta passione affettuosa. Ma e chi vorrebbe proscrivere dai pergami il tono della sensazione, e ridurre l'orator sacro a non parlare che da puro moralista freddissimo? Basta bene che la sensazione che dee dominare ne' suoi discorsi, sia nobile, sia tale quale d'un tenero padre che appunto volesse esprimere la stessa sensazione; carattere il più degno di riverenza fra quanti io mi conosca. Chi oserebbe dunque ridire se l'orator sacro frequentasse come scuola il teatro, e facesse obbietto de' suoi studi un eccellente attore? E Dio volesse che molti avessero veduto un Aufresne o un Ekoff, se pur molti ce ne ha idonei a capire e profittare di ciò che da cotali uomini vedessero! Non volere nulla più nel tono della sensazione da un orator sacro che un atteggiar di mani insignificante, gli è un volere che co' movimenti suoi mentisca senz'altro il suo tono; i movimenti suoi debbono pur sempre essere espressivi, se non che posati e moderati, e tali erano in questi ed in altri simili casi quelli di un Aufresne e di un Ekoff.

LETTERA XXXIX.

La regola per la scioltezza del recitare, o se a Lei piace di vantaggio ch' io dica l' avvertenza che sinora ho inculcato, forse troppo distesamente, contra il dare negli eccessi e nel tronfio, riposa come in sua base nell' essenza propria della specie drammatica, la quale ogni cosa ci dimostra come esistente, e perciò appunto non permette alcun deciso permanente accordo dell' animo, non alcuna ferma dimora di una data specie di sensazione, non alcun ozioso raffinamento di pensieri e di passioni. Spero bene ch' Ella vorrà menarmi buono ch' io non imprenda ad estendere questa mia regola anche alle suddivisioni della specie; e se perciò non fo parola nè di tragedie, nè di commedie, nè di farse in quanto al modo con cui si debbono rappresentare. Siccome sino a qui mi son io sempre attenuto alle generali, perciò parmi di poter risguardare queste più peculiari indagini come fuori del piano in ch' io mi sono ristretto; oltre che della differenza tra il comico ed il serio avrei dovuto occuparmi per riflesso della sola espressione e non allungarmi sino a considerare il collegamento loro. Dell' esserm' io sino da principio scansato di questa materia, la vera

ragione si è, che, in ripensandovi meco stesso, ben previdi che non mi sarebbe venuto fatto di dir nulla di nuovo, di mio proprio, o per lo meno che valesse la pena d' esser detto.

Quando si pon mente, diceva io tra me, non in generale alla specie a cui appartiene un dato dramma, ma soltanto all' essenza sua particolare, si può considerare o l' insieme di tutte quante o l' accozzamento soltanto d' alcune singole parti. La quale considerazione si risolve parimente in due; imperocchè quel tutto, intorno a che si brama d' essere istrutti, o è il dramma o è il modo d' esecuzione dei personaggi. Donde provengono due dimande: cosa ci è da osservare per rispetto alla proporzione dell' esecuzione d' ogni singolo personaggio all' intiero numero di tutti? e cosa ci è da osservare in ogni singola scena per rispetto alla esecuzione di tutti i personaggi? Ella vede a dirittura ch' io limito di nuovo la mia considerazione al solo teatro, e che non prendo di mira alcun altr' opera d' arte mimica, tranne il dramma.

Quanto alla prima delle preallegate dimande, io rispondo: che l' attore, studiando la parte sua, dee abbracciare insieme tutte l' altre, dee comprendere l' effetto propostosi dal poeta tanto per rispetto al dramma tutto intero, quanto per rispetto alle singole situazioni, e dee quindi ricavar il contegno vero del carattere suo proprio, e determinare qual grado d' espressione egli

possa permettersi, e sin dove possa avventurarsi a figurare fra i personaggi principali. Senza questo accurato esame del totale; senza questa giusta estimazione del pregio che ha ciascuna parte per rispetto al totale dell' impressione; senza questa volontaria modesta subordinazione, l' effetto, se non distrutto affatto, per lo meno si rimarrà impedito e guasto. Cosa che già incomincia a farsi sentire dove fra le varie persone che rappresentano, se non nasce propriamente disarmonia di sensazioni, certo l' espressione scema quando appunto lo spettatore vorrebbe più che altrove sentire sollecitata l' attenzione sua e cresciuto il suo interessamento. Così, per modo d' esempio, dove Orazio mira anch' egli insieme con Amleto lo spettro, se dimostrerà troppo veemente e vivace espressione, dividerà gli occhi e l' attenzione dello spettatore tra sè e 'l principe, fors' anche avverrà che li distolga affatto dal principe attraendoli a sè. E così anche dapprima, all' apparir subito dello spettro, s' egli rinforzerà l' espressione soverchio, metterà il principe nella necessità o di ripetere lo stesso atteggiamento colla stessa energia, ovvero di dar nello sforzato e nell' eccessivo per voler far di più. Ma questa conseguenza è ancor più visibile, dove, avendoci mescolanza di caratteri serio e giocoso, nascono alla rinfusa tratti di scena parte gaj, parte commoventi. E quand' anche il poeta stesso sia circospettissimo a tenersi lontano da questa svenevole mescolanza di

serio e di buffo, l'attore stesso, col solo introdurvi a sproposito e fuor di tempo alcuno de' suoi lazzi, può guastar tutto, e mandar la fatica dell' autore in fondo. Supponghiamo, per modo d' esempio, che nella scena abbia luogo una ricognizione commovente; noi tenghiam tenore alla più soave, tenera, voluttuosa sensazione; tutt' ad un tratto uno dei personaggi secondarii ha la mala sorte di distraerci con qualche caricatura ridicola, fors' anche non del tutto sconveniente alla scena, e addio tenerezza e commozione in tutti gli spettatori; negl' indifferenti, perchè e' si danno a ridere; ne' più sensibili, perche e' montano in ira. — Se questo difetto si replichi nel dramma troppo sovente, ovvero se i caratteri allegri siano rappresentati con troppo fuoco, i seriosi con troppo poco, svanirà tutto l' effetto che il dramma era destinato a produrre, e che solo poteva renderlo perfetto. Il poeta vi aveva intertessuto un po' di gajo per allenare l' anima di tanto in tanto, e fare spiccare vie più, mediante un dolce contrasto, le scene commoventi che gli fa venir dietro; e a questo modo i tratti di piacevolezza, quasi lievi mezze tinte, producono per avventura il più felice effetto. Ma le mezze tinte diventano sozzure e sconci, una volta che gli attori incaricati di queste parti si siano fitti in capo di brillare, e, sebben personaggi secondarii, dai punti del quadro i più lontani e meno illuminati a ogni patto trarsi innanzi nel più gran lume frammezzo ai personaggi

principali; e persino cercare di nasconderli nell' ombra e nel più lontano della perspettiva. Lo spettatore allora vede, ma non sa più quel ch' ei si vede; gli stanno d' innanzi figure e colori confusi, non già un quadro dipinto; da tutta quella confusione ei non può farsi idea della giusta composizione; in una parola sono perduti i requisiti essenziali d' ogni opera d' arte, scopo, unità, insieme.

Un altro difetto rende ancora più ripugnante il difetto d' insieme nel totale, ed è quando l' attore, smanioso di brillare, non solamente spinge all' eccesso il carattere, ma lo falsifica. In tutti i teatri nei quali ho veduto sino a qui rappresentare il Padre di famiglia di Diderot, sempre è stato questo il caso del Commendatore d' Aulnoi. E' pare che gli attori siansi fatto legge d' imaginar questo carattere tutto di loro capo, e tale, che, se Diderot avess' egli dovuto assistere ad una così fatta rappresentazione, ignorando la lingua tedesca, credo che avesse dovuto credere che fosse stata tolta dal dramma tutta quanta la parte del suo commendatore, e, per divertire una sciocca platea, ci fosse stata messa in vece qualche razza di buffone. La trasformazione principiava dall' abito; anzi che un abito semplice con un modesto gallone, che è tutto quel mai che Diderot accorda a questo carattere, il primo attore che mi toccò veder fare questa parte, era tutto così impiastricciato d' oro, che appena qua e là avresti potuto

vedere il sottostante scarlatto; il portamento poi e l'atteggiamento, da vero buffo caricato. Ma il meglio era il viso: una figuraccia torva da soppiattone, da ghignatore maligno, pago in cuor suo di suo maltalento, che tratto tratto scappava subitamente a strepitare, mostrando tutt' insieme il tristo umore d' un pancacciere e d' un vecchio scapolo, gridando sempre a uso di cantambanco plebeo, e ridendo sonoramente a sconce smorfie, a dir breve, un cotal uomo che niuno avrebbe mai potuto imaginare come e perchè si potesse trovare in cotesta famiglia e in cotesta compagnia, e come niuno mai avesse potuto trattar con lui rispettosamente. Con questo disgraziato travolgimento non solo il carattere che colui avrebbe dovuto rappresentare, andò perduto e guasto, ma v' andarono pur anco tutte le situazioni nelle quali egl' interveniva; e poichè l' altre sensazioni, acquistate appena nell' altre scene, non potevano a questo modo essere nè mantenute convenevolmente, nè propagate, così fu forza che tutto quanto il dramma perdesse di suo pregio e mancasse di suo effetto. La noja che genera un uom grossiere, il timore che inspira un malvagio, il disprezzo che si ha d' un animo piccolo, la collera che n' accende contra un prepotente, queste e simili sono sensazioni che debbono rimaner salde entro i nostri petti anche allora quando non possiamo a meno di sorridere, o di ridere pur anche; elle sono, le quali tornano bene in

armonia con tutte l'altre, le spalleggiano, le rinforzano, le esaltano; laddove le risa smodate cui risvegliano le buffonate, debbono di necessità interrompere o intieramente dissipar quelle sensazioni.

So bene che a volere compenetrarsi a questo modo ciaschedun attore della parte sua studiandola in concorso con tutte l'altre, a procacciarsi questo senso del sommo effetto del totale a cui debb' essere consecrato il contegno dei singoli personaggi, a questo sviluppare d' ogni singolo carattere dal consorzio di tutti quanti riuniti, si richiede un cotale giudizio fermo assai e penetrante, di cui natura non è larga a tutti gli artisti, per quanto dia loro altri talenti; da che forse, di tutti i doni di lei, quello si è di cui sembra economa sommamente. Ma questo appunto io avviso che dovrebb' essere l' ufficio vero di chi si mette a dirigere una compagnia: guidare l'attore poco previdente, ammaestrarlo secondo questa idea del senso che sta nel tutto, additargli il preciso luogo a che egli dee attenersi fra i personaggi del quadro, dove lo vedesse inchinevole a divagare. – Per mala ventura però questi miei non sono altro che sogni, e sogni si rimarranno anche sui più de' nostri migliori teatri sino a che continuerà a regnarvi l'uno dei due: o la perfetta anarchia, o un dittatore ignorante il quale non sa che far d' ogni erba fascio per guadagnare, e, secondo che la gli va bene o male, gridino a loro posta i creditori, tutto mangiarsi,

o, per aver tutto perso, farsi imprigionare; sogni si rimarranno sino a che i direttori anche i più illuminati andranno mai sempre dietro a cangiamenti e novità, e come alle prove possono appena capacitarsi che di un dramma gli attori hanno mediocremente masticata la parte loro, a dirittura metterlo in iscena non a conseguire approvazione, ma a guadagnarsi un tozzo di pane; sogni si rimarranno sino a che l' attore, per poco ch' abbia fatto sperimento di sè, tanto prosume da non voler più sapere d' apprendimento e vergognarsi di subordinazione, senza di che è impossibile che una truppa d' artisti, destinata a travagliare in comune, produca mai nulla di mediocre, non dirò già d' eccellente; e sogni finalmente si rimarranno sino a che ciascun attore mira a splender solo di tutto suo splendore, e a far batter le mani a sè solo; mentre per tutto ciò non ha altro capitale che i talenti suoi naturali non dirozzati da coltura, non diretti da sano proponimento di cercar pur sempre la perfezione. Basta poi che sia la turba che faccia plauso, e nulla curansi se l' intelligente, l' uom di bongusto si stringe nelle spalle e ride di pietà.

Come le singole parti d' ogni attore vogliono essere profondamente studiate nell' intiero del dramma, così voglion essere parimente studiate le singole scene. Anche qui molta luce e molti avvantaggi l' attore trarrà dal paragone delle parti, onde potersi meglio dirigere per dischiudere il significato

vero di molti luoghi e trovare il tono giusto da declamarli, e le gradazioni e le mezze tinte che possono essere al caso. Ma il maggior utile che pur da ciò l' attore saprà ricavarne, sarà dove compartir fuoco a tempo, dove moderarlo, dove rafforzarlo, e così apprendere il giusto contegno del carattere che dee rappresentare. Un discorso, preso di per sè, può comparire pieno di vivacità e d' affetti; il quale, ove sia paragonato ad altro, in altra scena, può essere superato d' assai; e se l' attore non bada che all' impressione del primo, se si lascia trasportare dall' impeto inconsiderato, e ci mette tutto quel che può di forza e d' espressione, come farà poi ad aggiugnerne al bisogno nella scena che verrà dopo. O gli sarà forza mancare affatto nella convenevole graduazione, o peccare contra tutte le leggi della bellezza e della decenza. Beaumarchais fin prima della spaventevole scena del quarto atto, in cui gli si disvela tutto il tradimento di Clavigo, trova di già occasione ad uno sfogo assai violento, particolarmente nella precedente scena, quando nel seno di Maria, che tiensi fra le braccia, giura a Dio e a tutti i Santi del cielo solennemente, ch' egli vuol pigliarsi vendetta del traditore. Si provi l' attore a dire questo passo con soverchia ardenza, e vedrà poi come gli riesca di dire, con tutta quella forza che si conviene, l' altro passo che vien dopo, tanto più commovente, tanto più violento. Egli porterà pericolo, volendo esprimere tutta quanta l' in-

tensità dell' affetto, di farla da cannibale e riuscire tanto scandaloso alla delicatezza degli spettatori, quanto è effettivamente da cannibale e scandalosa la sua parlata. – Anche però la tema di non metter soverchio fuoco vuole i suoi limiti: l' attore in tutte l' altre scene dee rimanersi languido, affine di scoppiare con tanto maggiore veemenza e far più forte impressione nella scena principale. Cotesto soverchio risparmio, cotesta avarizia di fuoco è effettivamente massima di certi attori; ed io stesso ho veduto una volta riuscire a male la parte di Beaumarchais, appunto perchè l' attore nella scena principale, dopo ricevuta la lettera, si frenava di soverchio. Parimente il poc' anzi allegato passo, e così pieno d' affetti nelle braccia di Maria, fu detto con tale freddezza di tono e con fisionomia così indifferente, che non si sarebbe mai dovuto aspettare che ci venisse dopo una straordinaria ardenza d' affetti. È vero che il colpo, perchè meno aspettato, fu più violento, ma in effetto riuscì più a stordire che a penetrare il cuore di dolore; e non ha dubbio che un pajo di tratti preparatorj un po' più forti di quel che furono, avrebbero fatto più effetto di quest' uno.

Forse ci ha di molt' altre osservazioni pratiche, le quali potrebbero aver qui luogo opportuno; ma, standomi a quello che già le promisi, io la prego a voler esser paga di quanto le offro, e non farmi carico se non le riempio tutti quanti i ripostigli che le vo costruendo. E per dirle il vero, non

mi cade ora nell' animo veruna osservazione la quale o sia bastantemente generale da confarsi al mio piano, o di tal momento da meritare ch' io l' afferri. Intanto anche il poco sin qui detto basterà, cred' io, a che Ella possa far ragione della validità di quella prova, che una volta ci si dava come decisiva della bontà di un dramma, e che è per altro dubbiosissima. Questa prova non dee consistere nella lettura, ma nella effettiva rappresentazione. Certamente che sarebbe questa la più sicura prova, la più decisiva, quando però avessimo attori acconci ad ogni sorta di carattere, di grandi talenti e di squisito giudizio forniti, attori fra i quali non la ignoranza, non la trascuraggine, non la parzialità distribuissero a sproposito le parti, e ognun dei quali ciò ch' egli avesse colla massima accuratezza studiato, e colla più certa fiducia appreso, rappresentasse nel suo migliore e più bel punto. Ma, se di attori di questa fatta non ve n' ha altrove che in Utopia, e quel che è certo, non ve n' ha punto presso di noi; se i nostri attori sono, l'uno vôto affatto di talento, un altro fuor del luogo che solo gli si converrebbe, un terzo non fornito d'abbastanza di memoria o di criterio; se in effetto che o uno o molti o tutti concorrono a sciupare l'armonia del dramma, e stravolgere l' inteso effetto del totale; se abbiamo già appreso da copiose esperienze, che lo stesso dramma rappresentato su due diverse scene non rassomiglia a sè stesso, oppure da quegli stessi spettatori che dieci

anni prima non lo lasciarono giugner alla fine, ora è applaudito sino alle stelle, chi oserà dar il torto a colui che sostenesse doversi senza esitar punto preferire il giudizio della lettura a quello della recita? Vero è bensì che il lettore, al cui giudizio fidarsi, vuol essere un uomo di vivace fantasia e in uno di delicato sentire; un uomo che colla imaginativa sappia sempre trasportarsi sulle scene; che non solamente raffiguri i personaggi, ma se li vegga proprio innanzi e faccia ciascheduna parte in loro nome, com' eglino l' avrebbero fatta secondo l' idea sua della perfezione. È un' osservazione che è già accaduto di fare, che molti drammi fanno una bella e buona figura solo perchè la mediocrità loro si confà a puntino alla mediocrità degli attori; molti vanno a terra perchè non ci è nè un Garrik nè un Ekoff capaci di perfettamente comprenderli, sentirli e reggerli. E non sarebbe perciò la somma delle ingiustizie rovesciare la mediocrità d' un attore addosso ad un eccellente poeta? Non sarebb' egli all' istesso modo la somma delle ingiustizie a rigettare una divina composizione di Bach, perchè con essa uno strimpellatore ci lacera gli orecchi, e preferire una mediocre sonata, perchè un sonatore anche mediocrissimo può uscirne a onore.

LETTERA XL.

Come è stato facile alla prima, così non è facile rispondere all' ultima delle preallegate dimande; quella cioè che riguarda l' insieme delle minute parti del ruolo di un personaggio nei soliloqui.

Intorno a ciò la prima osservazione che occorre, si è: che nei luoghi, i quali permettono la contraffazione, bisogna por mente al tratto distintivo, esprimere questo solo per mezzo dell' atteggiamento, o piuttosto raccogliere in uno tutti gli altri tratti secondari attinenti al principale, non già sceverarli, spartirli ed offerirli disgiunti gli uni dagli altri. Senza l' osservazione della qual regola la verità e la bellezza della rappresentazione ne verrebbono a patire, sì che questa non solamente apparirebbe non naturale, ma bizzarra, pesante, avviluppata. La stessa osservazione mi occorse già in altra mia opera, trattando della composizione del canto, e a buon dritto avrei potuto estenderla a tutta intera l' arte della declamazione. Se il discorso, per la impossibilità di dire ogni cosa a un tratto, divide in più parti il pensiere, e scioglie, per così dire, l' obbietto in tanti singoli tratti; l' imaginativa per lo contrario accorre e li raccozza di nuovo

insieme per farne un tutto, attenendosi alla idea principale intorno a cui tutte l' altre raguna, e appunto a questo modo procaccia di rappresentare l' idea o impressione per via del tono e dell' atteggiamento. Il raffigurarsi Cesare che con amorevole sguardo punisce l' uccisor suo, è opera d' una serie di parole presso il poeta, cionnondimeno un solo tutto; perocchè l' idea del punitore va intimamente congiunta con quella dell' amorevolezza dello sguardo; e così voglion essere nel tono e negli atteggiamenti congiuntamente espresse. Ridicola, e, più che ridicola, goffa cosa sarebbe il voler dare ad ognuna di queste parole l' espressione loro propria; e perciò l' idea dell' uccisore indicare colla dissonante voce del furore, quella dell' amorevolezza con dolci ridenti parole, quella del punitore con accigliata fermezza; prima lanciando un guardo atroce alzare il pugno, quasi vibrando una stilettata; poi serenato lo sguardo, e composto il volto a commozione amorevole, protender la mano; poi di nuovo alzarla in atto di punire, mostrando il cipiglio, e tutta la faccia atteggiata alla severità d' inesorabile giudice. Una così rapida seguenza di così opposte espressioni sarebbe da rigettarsi appunto per ciò che la fantasia, sia quanto esser si voglia possente ed arrendevole, non lo sarà mai a tale da offerire all' anima, così immediate l' una appo l' altra, e così affatto diverse sensazioni l' una dall' altra. Una così fatta subitanea tramutazione d' atteggiamenti non

può essere che opera dell' arte, anzi di un' arte erronea, malintesa; imperocchè la vera, la perfetta arte non si dilunga mai da natura; chè anzi è specchio fedele a rappresentarla così com' è; certamente però con tale giunta di perfezione, quale agli occhi nostri rado assai si rappresenta e solo ne' momenti suoi più felici.

E questo di che ora parlo, si pertiene di già alla regola principale della continuità dell' atteggiamento, anzi al punto di essa il più rimarchevole, il più importante. Prima però di procedere a dichiararla mi permetta che, delle molte regole inchiuse in questa principale, ne adduca brevemente alcune delle più facili.

Si danno nel discorso, come lo vediamo ad ogni stante, molte interruzioni, molte pause, più o meno lunghe, frammezzo alle quali noi non udiamo nulla dello stato dell' animo della persona con cui abbiamo a fare, ma soltanto ne facciamo conghiettura. Di cotali interruzioni o indugi non se ne dà punto nell' atteggiamento; l' occhio ha continuo dinanzi a sè, in uno colla persona, anche l' espressione de' pensieri, delle sensazioni; di quella ogni sguardo in ogni istante è significativo, sia poi da espressione effettiva di un determinato affetto, o sia anche da tranquillità, da indifferenza, da distrazione. L' indifferenza e la distrazione non debbono però esser mai dell' attore, ma sì della persona rappresentata; se queste, a norma del carattere e delle situazioni,

non sono naturali, la più picciola pausa nella espressione è pausa nella illusione, e la illusione, che è la vita del dramma, per poco che soffra svenimenti, porta pericolo di morire di subita morte. L'attore ponga mente adunque a non parere, finito che ha il suo parlare, trascurato di sè, e aspettare a riscuotersi soltanto a qualche passo di rimarco; egli dee aver presente che noi con quell' occhio stesso con che affisiamo l'attore che sta parlando, andiamo spiando sottecchi lui pure che sta tacendo; e più di tutto poi badi bene a non girar lo sguardo ozioso o curioso per le logge o per la platea. Tutt' altra cosa ch' ei possa imprender a fare, può, secondo le circostanze, esser conforme al suo ruolo, naturale al suo carattere; questa sola, in tutti i casi, sarà mai sempre non naturale; imperocchè gli spettatori rispettivamente agli attori sono assolutamente come se non fossero, sono fuor del mondo. « Bisogna, dice Diderot, ima-« ginarsi che tra il palco e la platea sorga « un grosso muro divisorio; bisogna far la « sua parte come se il sipario non fosse « ancora alzato ».

Ma meglio che all' attore già fatto ardito, io desidererei di cuore la salutare idea del muro e del sipario all' attore timido. A questo modo ei si libererebbe da certa rigidezza di movimenti, da quel non so che d' interrotto, slegato, macchinale, che è proprio del suo atteggiarsi, che non offende meno la verità che l'avvenenza. Tutte quelle serie di

cangiamenti interni non producenti alcun rimarchevole movimento dell' anima, debbono dovunque continuare mediante certo tal quale operarsi di cangiamenti esterni; ora può il riposo sopraggiugnere all'attività, ora l'attività al riposo, ora una sorta d' attività ad un' altra. Le darò un esempio di quest' ultimo caso soltanto, giacchè mi ricordo appunto d' averle in altra mia parlato di questa materia. S' imagini un uomo che interrompe a un tratto il discorso ch' ei stava facendo con altri, non già perchè qualche estraneo accidente gli torni improvvisamente alla memoria un grave affare dimenticato, ma perchè la materia del discorso è bell' e esausta, e l' interesse svanito. Cred' Ella che costui, mantenuta sino a questo punto la direzione della persona verso l' interlocutore, la cangerà tutt' ad un tratto, volgendo le spalle per andarsene? O non crede più presto che incomincierà dal prendere una posizione mezzana che stia fra le due contrarie e quasi le leghi insieme? Non le par di vedere che già, anzi di venir a termine del suo parlare, incomincia a mettersi in positura d' andarsene, che, pronunciando le penultime parole, fa un mezzo giro di conversione, e quando le ultime gli escono di bocca, si è già avviato partendosi? — In questo frangente l' anima sdrucciola, per dir così, dalla idea del durar del discorso alla idea dell' esser finito, dalla idea del rimanere alla idea dello andarsene, così pian piano e a gradi a gradi, che, dove all' uno s' appiglia,

di mano in mano l'altro abbandona; e al modo stesso così dolci, così succedentisi gli uni agli altri debbono essere naturalmente anche tutti que' cangiamenti corporei consenzienti, e aventi l' un dall' altro reciproca dipendenza.

Per quanto sia diverso caso quello in cui l' uomo o per inaspettata impressione sensibile o per una imagine repentinamente affacciantesi alla fantasia è riscosso dalla sua quiete, ciò nondimeno Ella non troverà che neppur qui abbia luogo subito al primo istante una direzione d' attività pienamente decisa, un affetto semplice e propriamente deciso, di desiderio, di ripugnanza, di piacere, di dispiacere. Così come l' intelletto, achetatosi in una idea ricevuta qual verità, non può accoglier l' opposta se di necessità non s' arresta prima frammezzo ai dubbi, allo stesso modo anche il cuore non può nel suo riposo aprirsi a subitaneo affetto, ove prima non abbia indugiato nella incertezza e nella confusione. Il quale stato può durar più o meno, può alcune volte essere tanto debole e indistinto da poter essere appena osservato; ma, per quanto molti esempi io mi vada traendo dinanzi, e' non può mai essere che manchi. Si figuri l' affetto, a cui l' animo dee rivolgersi, nel sommo grado di forza e di vivacità; e troverà mai sempre che l' oggetto da cui dipende, nel primo istante genera una sorta di spavento; dispiacevole o ripugnante, secondo che l' affetto si trovò essere o collera, o timore, o gioja, o qualunqu' altro

sia, che è tutt' uno. Lo spavento però va sempre unito allo stupore, ed anche ad una specie d' incredulità, d' indecisione, dal titubare dell' anima; e per quanto rapido sia il dissiparsi di questa incredulità, per quanto pronto a fermarsi dall' un lato o dall' altro il titubare, sarà pur sempre vero che sino a tanto che il fermo avvenga, passa un istante di tempo, e, prima che avvenga, non aperto desio di salvarsi, non aperta collera, non altra pura e schietta sensazione qualunque può padroneggiare l'anima. Quindi quel primo subitaneo fermar il passo, affisar gli occhi, tentennare, volgersi qua e là, che è proprio d' uomo colto da spavento, e che ne' più lievi gradi si risolve in un dimorarsi passeggiero in conseguenza di lieve e passeggiero tremito di paura.

Ponga ora il rovescio del caso sino a qui esaminato; e sia che l' anima dallo stato d' affetto debba tornare a riposo e indifferenza; ei ci vuol poco a capire come il trapasso non può farsi altrimenti che lenta scemando e infievolendosi la sensazione. Niuna commozione, per poco vivace, può esser susseguita da assoluta pausa; niuno scuotimento, per poco grave, può repentinamente voltarsi in uno stato che abbia neppur sembianza di tranquillità. — Forse non le è uscito di memoria quel passo che, al recitarsi Zemira e Azor, le fece sì disgustosa impressione; vedere cioè la gaglioffaggine d' un attore che da uno stato di grave sensazione trapassò in un attimo a quello della più insensibile

e fredda ubbidienza. Il padre di Zemira, fermo di offrire anzi sè, che alcun de' figli al mostro, sta con indomito coraggio allestendosi alla partita, e solo vuole lasciare alla cara figlia l' estrema prova dell' amor suo in brevi parole di ricordo. — Dimanda penna e calamajo. Alì, che con viso atteggiato a dolore e paura stava sconsigliandolo dalla perigliosa risoluzione, non sì tosto ode il comandamento del padrone, pronunziato con voce mite e tranquilla, che in un baleno via gli sfuma dal viso ogni lineamento d' espressione, e, al suon delle parole del padrone, senza ristare, senza nè meno dare una stretta di spalle da compassione, senza punto rallentare almeno i primi passi, nè volgersi tampoco indietro e dar un' occhiata al padrone, se ne va dritto alla contigua camera ad eseguire l' impostogli. Il quale così subito rattenimento di sensazione, e tanto repentino passaggio a perfetta calma a Lei sembra a buon dritto sconcio e ridicolo quanto mai. Ma quello che si conviene a perfetta tranquillità d' animo, si conviene pur anche ne' più possenti affetti ad un grado di tranquillità minore ed appena osservabile. Perchè, dove questo segua troppo rapidamente alla tempesta delle passioni, noi perdiamo pur sempre a grave nostro discapito quella piacevole successione lenta, quella graduazione pacata che è pur sempre legge generale di natura.

Supponga un uomo fiero di sua nobiltà,

bollente d' orgoglio, venir offeso nell' onor suo dove più gli dole, e invasarsi perciò al colmo del risentimento e del furore. Per quanto in questa situazione egli aneli a sbramar sua vendetta, per quanto ei fosse pronto a prendersela sull' istante, se dinanzi gli capitasse, collo sciagurato su cui sfogarla, certamente è impossibile che, nei momenti primi amarissimi di cotesta sua passione, ei potesse fermare un disegno ben inteso, o neppure un disegno qualunque in generale. Diamo pure che cotesto disegno sia e facile e semplice quanto si voglia, certo che presupporrebbe sempre un cotal grado di avvedimento e di comprensione d' animo, di cui l' offeso, in quello stante, è assolutamente incapace. Per lo meno dovrebbe trascorrere di necessità alcun picciol tempo dall' impeto della passione, anzi ch' egli potesse incominciare a mulinar nel cervello e divisar qualche mezzo di por mano alla vendetta. — Ottone di Mittelbach, udita la lettera da traditore dell' imperatore Filippo, appena risonatogli nell' orecchio il sottoscritto nome del misleale, balza in piedi furibondo e pronunzia le orrende parole: « Filippo, « sia il grido di gioja dell' inferno, quando « vi piomba un ingrato! » Le seguenti parole: « Qua la lettera », si dirigono all' onorevole Federico di Reuss, e pajono pronunziate con premeditazione di qualche possibile vendetta. Interroghi ora sè medesima a sapere cosa le andrebbe più a sangue: o che l' attore pronunciasse queste

parole, così senza punto dar sosta, come sono scritte subito appo le prime, e che, finito tosto quell' impeto con che scagliò l' orribile imprecazione, raddolcisse la ferocia e il conturbamento dei tratti, stendendo la mano per ricevere la lettera? Oppure ch' egli facesse una breve pausa, movesse intorno alcuni lunghi passi e violenti, e quindi pronunziasse quelle parole del chieder la lettera, le quali sono quasi un breve ritorno a compostezza e prudenza? Questa compostezza e prudenza potrebbero poi anche col processo svanir di nuovo; anzi il durar esse a lungo sarebbe contro natura e verità; chè sarebbe stolta cosa a pensare che la più violenta di tutte le passioni sfogasse sì ratto la sua tempesta, senza cadere in novelli accessi.

Il detto sin qui si pertiene alla non interrotta continuazione dello atteggiarsi, al collegamento di varie maniere di tranquilla attività, al trapasso da commovimento a quiete, e da quiete a commovimento. Ciò che ne rimane ancora da indagare, si è la quistione principale già toccata di sopra, ragguardante il collegamento di molti movimenti passionati. Sta a vedere s' io potrò rispondere a questa dimanda acconciamente, e sì ch' Ella ne rimanga soddisfatta; certamente però quello di che sono convinto, si è che, ove questa risposta possa darsi, dee tornar utile assai all' attore. Sono d' avviso che verrà ad istruirlo sulle vere tinte, sulle giuste gradazioni che sono da darsi alla es-

pressione ; che gli ricorderà , al bisogno , le pause e i rispitti , le loro durate , e per avventura anco la serie dei movimenti con che riempirli ; che gli suggerirà il vero atteggiamento accompagnatorio della parlata del suo interlocutore ; da che cotali parlate non di rado sono sì lunghe , oppure danno ansa a così diversi pensieri , che l' atteggiamento intermedio non può non essere semplice espressione della espressione già in corso. Il qual ultimo vantaggio si farà singolarmente sentire nella recita delle tragedie versificate , il cui dialogo riesce tanto non naturale appunto perchè i discorsi dei personaggi sono quasi sempre troppo sostenuti, tessuti a soverchia lunghezza , e continuati troppo a lungo.

LETTERA XLI.

Levar fiamma rapidissimamente, o ardere a malo stento e ad uno alito spegnersi, tutto dipende, secondo ch' Ella dice, dall' indole della materia a cui il fuoco s' apprende. Ve n' ha d' infiammabilissima, e ve n' ha di restía e tutta inzuppata d' umido. E così regge il paragone considerando il più o men ratto infiammarsi o spegnersi delle passioni entro gli umani petti; chè tutto può dipendere dall' essere l' anima o da natura sua o dalle circostanze in che è posta, più o meno atta a che vi s' apprenda la scintilla e si levi la fiamma delle passioni.

Cotesto suo pensiere è vero in sè e salta all' occhio; ma dubito assai s' Ella possa giugnere con ciò a dimostrare che diasi passaggio affatto immediato da quiete dell' animo a determinati affetti vivacissimi. Sia pure che ne' più scuri ripostigli dell' animo, ignoti per avventura a noi medesimi, impenetrabili agli altri, già pronte si trovino alcune prossime disposizioni a far germinare certi affetti; sia pure che l' uomo nel secreto suo vada già predisposto a gioja, a tristezza, a dispiacere, e via discorrendo ad ogni altra sensazione, certo è che alla prima occasione le esalerà spacciatamente, e forse in

un batter d' occhio, fatte vivaci. Ma io le dirò che allora non esiste altrimenti la condizione da me presupposta, la perfetta quiete dell' animo; e questa, ch' Ella pretende quiete, esser illusione, apparenza, e tutto quanto il passaggio intervenire soltanto dai minori ai maggiori gradi.

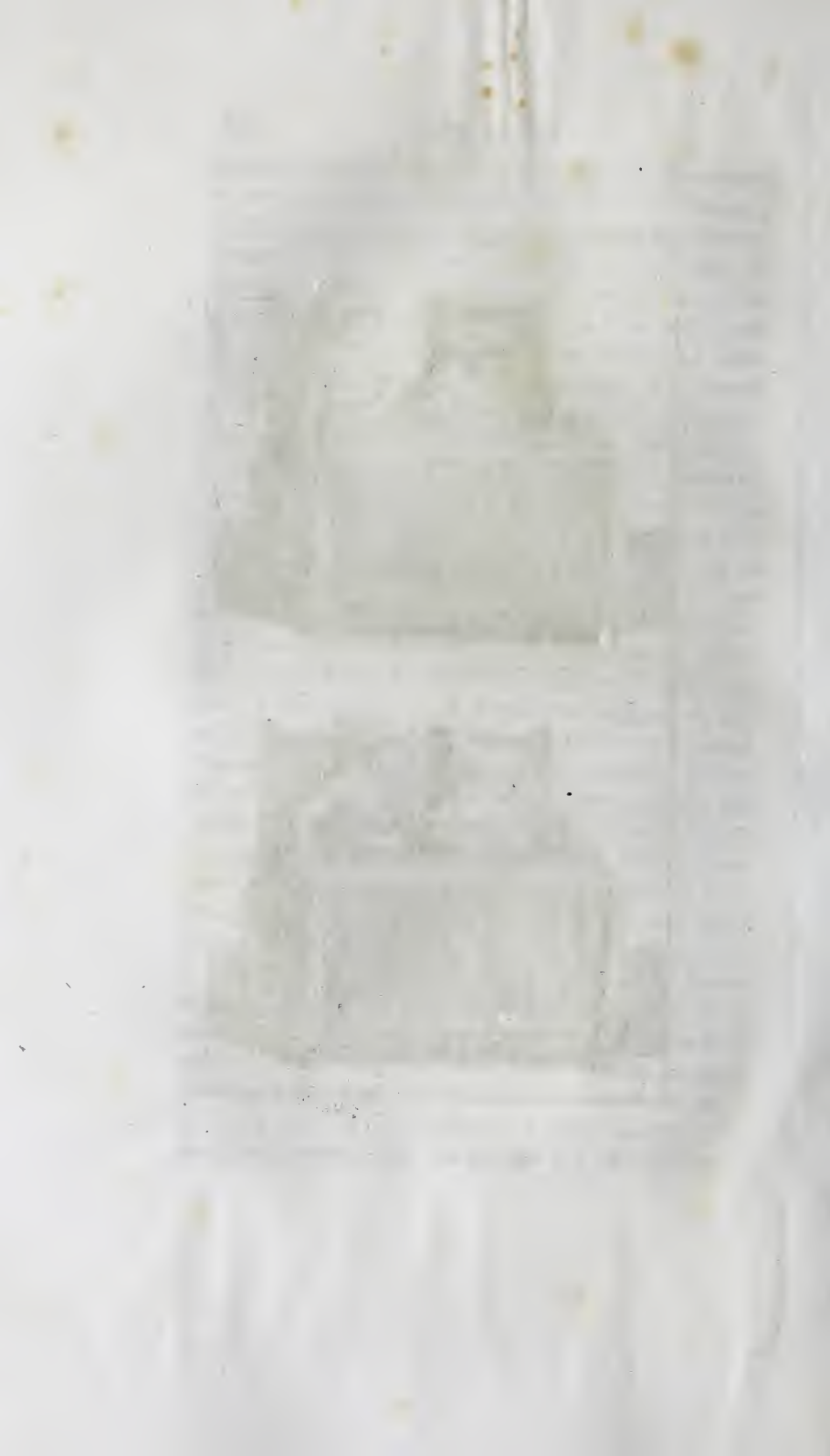
Che se per avventura colla di lei obbiezione Ella avesse voluto dire che una perfetta tranquillità, un perfetto equilibrio dell' anima è una idea che non corrisponde ad alcuno stato reale; che o la situazione o il carattere producono pur sempre certa disposizione a far germogliar certi affetti; e che questa disposizione non può altro essere che il preesistere di già certi impercettibili movimenti, i quali, ove più ricevano nutrimento, vita e pienezza, si convertono propriamente in veri affetti; se questa è l' idea ch' Ella aveva in animo, io sono d' accordo con Lei. Uno stato d' indifferenza affatto indeciso lo credo anch' io affare di apparenza pura e semplice; ma, trattandosi d' indagini che nutronsi al tutto d' apparenze, mi sono creduto di non dover lasciar inosservate neppure le apparenze. Intanto s' Ella credesse che tornasse meglio, in vece di *riposo dell' anima* ponga da per tutto *movimenti impercettibili dell' anima*, e tutto ciò che di quelli è stato detto lo riduca sotto la seguente dottrina del collegamento di molti movimenti appassionati.

Questi molti movimenti non possono esser che l' una delle due: o tutti della medesima

specie, o di specie diversa. Nel primo caso tutta la differenza fra di loro sta dal forte al debole; ed i possibili modi del loro collegamento sono: accrescimento e diminuzione. Della diminuzione, quando coll' andar via via abbassandosi dee terminare in quiete, ho parlato di già; quando debb' essere prodotta da sopravvegnenza d' altri affetti, appartiene alla dottrina del collegamento delle sensazioni straniere; proprio di questo luogo non rimane altro che da trattare dell' accrescimento. Ove questo intervenga per gradi impercettibili, il solo ricordo da potersi dare all' attore si è: ch' egli deve por mente ai tratti i più essenziali i più proprii di ciaschedun affetto, e col rinforzarli dimostrarne l' accrescimento. Chè se intervenga subitaneamente a forza di accumularsi molti gradi mezzani, l' altro ricordo si è: che in questo caso, come in quello di apparente piena tranquillità, si dà nell' anima uno stato medio di confusione; e che, dove abbiavi tra i gradi soverchia distanza, l' atteggiamento deve anch' esso indicare questo stato acconciando la fisonomia a stupore, ritraendosi alquanto indietro, o facendo altro opportuno movimento qualunque. Amendue queste cose le dichiarerò meglio mediante un esempio, di cui non son io già l' inventore, ma che scrivo soltanto come mi toccò di vederlo, e che a Lei dovrà aggradire tanto maggiormente, quanto che è ricavato dal suo dramma favorito Ottone di Mittelbach.

Federico di Reuss cova alcun sospetto

contro la lealtà di Filippo; Ottone è onesto e non gli basta l'animo di pensar a male; nulladimeno vuole legger la lettera consegnatagli da Filippo pel duca di Polonia. Il conte palatino, come le è noto, non sa punto leggere, e nè meno il suo scudiere Wolf. Il cavalier Federico s'asside ad una tavola, e Ottone a fianco piega un cotal poco l'orecchio verso il cavaliere, acconciando lo sguardo a penetrazione; del rimanente fisionomia e positure sono tuttavia atteggiate a quiete. Imperocchè sino a qui prevale in lui confidenza nell'imperatore più che sospetto; lo sdegno, in che tosto scoppia al concepir più grave sospetto, non può per anco essere sorto con alquanta forza; perciò l'espressione è ancor quella intiera e pura della curiosità e dell'attenzione la più seriosa (*Fig.* 53). — Il cavaliere legge, e fin dal principio della lettera occorrono certi passi che non offendono, ma fanno specie; l'imperatore aveva letto altre diverse parole da quelle ch'ora legge il cavaliere; onde naturalmente viene che l'attenzione debba andare crescendo. Dopo un visibile atto di meraviglia, che Ottone accompagna colle parole: « Come? dice così? l'imperatore non « ha letto a questo modo »; siegue un lieve scuoter di capo da crescente stupore, si trae più accosto al cavaliere, porge l'orecchio ancor più presso alla bocca di quello, quasi volesse abbreviar la strada alla voce, e cogliere la parola più pronta e più sicura, si acciglia ancor più di prima, e dà a dive-

Pag. 142. e 143.
Fig 53.
Fig. 54.

dere più forza, più tensione in tutti i muscoli (*Fig.* 54). Letta anco una proposizione, che non cangia nulla per rispetto all' attenzione, segue il secreto avvertimento traditoresco, cioè che il conte di Polonia si guardi da somministrar forze a Ottone, e più da impalmargli la figliuola sua tanto famosa per bellezza. Questo tratto della più ributtante, della più vile ingratitudine, scuote, e, quanto più inaspettato, più profondamente penetra il cuore; il tre volte ripetuto *ah* del palatino è molto più esclamazione di furore intemperato, che di altissimo stupore; gli occhi son ora spalancati, il pugno chiuso, la fronte corrugata, ei non si può quasi più tenere sulla sua seggiola. Ciò solo che ancora vel trattiene si è il desiderio infinitamente cresciutogli di udire la conclusione finale, desiderio che lascia appena luogo al cavaliere ad esprimere il suo stupore; il palatino spronandolo furiosamente con andar ripetendo: « leggi! leggi oltre! sbrigati! » Non basta ora più ad Ottone d' aver l' orecchio alla bocca del cavaliere; gli affisa il guardo in volto e non batte palpebra, quasi ad attignere immediatamente le parole dalle labbra anzi che n' escano pronunziate, o leggerle a dirittura ne' moti della fisionomia. Inoltre, giovandosi dell' osservazione, che l' uditore interessatissimo volentieri s' appiglia a colui che parla, stende la mano a posarla sulla vicina spalla del cavaliere (*Fig.* 55). La sorpresa di Ottone non può omai crescer più di così; ben lo può il suo fu-

rore e la smania di saper tutto. Se offensivo si è l'avvertimento dato dall'imperatore sul di lui conto, più assai lo è la cagione a cui l'attribuisce, essere cioè il palatino superbo troppo e aver l'animo volto sempre a sedizioni e turbolenze. Appena udite le quali parole Ottone balza dalla sedia; quindi, poco essendogli il tenere una mano sulla spalla del cavaliere, gli s' avvinchia colla destra al collo, mentre della sinistra fatto pugno lo appoggia forte alla tavola; ed ora pargli altresì poco affisare lo sguardo sul volto del cavaliere, e trova più pronto soddisfacimento alla impazienza del suo disio piantar gli occhi a dirittura sur la lettera; e così fa colla espressione del più intenso desiderio, nè si rammenta manco di non saper leggere (*Fig.* 56). Non so se agli altri riuscirà chiara e vivace quanto vorrei questa mia descrizione, per far loro sentire tutta l' aggiustatezza della gradazione, tutta la verità dei progressi d' uno in altro di tutti questi piccioli movimenti; a Lei però debb' essere stata chiara, se non di per sè, almeno perchè vi avrà supplito del proprio, tornandosi a memoria ciò che ha veduto, e riempiendo i vacui da me lasciati.

Come dai minori gradi ai massimi di un affetto, così si fa parimente scala dagli affetti di contemplazione a quelli di desiderii affini; imperocchè un tal passaggio esso pure non è in sostanza che un accrescimento di forze, una graduazione. Il dispiacere può essere troppo più debole che non si richiegga

Pag. 143. e. 144.

Fig. 55.

Fig. 56.

a scoppiare sotto forma di collera; l'amore può essere troppo concentrato nella semplice emozione, troppo contemplativo, a volere che dimostri la tendenza sua ad unirsi all'oggetto; la collera troppo moderata, troppo debole, a voler che s' aggiri intorno inquieta o che si scagli con violenza addosso altrui. E ciò nondimeno ognuno di tali affetti è una interna agitazione dell' anima, a cui non abbisogna che una impressione sui sensi più o meno vivace, una più o meno vivace idea di fantasia, ad essere fortificata, e manifestarsi per mezzo dell' attività sotto forma di desiderio. Ove non si truovi alcuno impedimento che soffermi questa attività, oppure l' impedimento causale che v' abbia si dissipi di per sè, il trapasso in tal caso diventa facile, immediato, senza indugio: al rivo stagnante non vuolsi che aggiunta d' acqua, e a quello gonfio per opposti ripari, non s' ha che a toglier questi, perchè amendue corrano spediti gorgogliando nel loro letto. Che se l' impedimento debba essere a dirittura abbattuto da propria forza del desiderio, l' affare va tutt' altrimenti; nasce in questo caso un inquieto stato intermedio, una pugna d' affetti per avventura dubbiosa, della quale non mi accade entrar a parlare sino a che non abbia prima parlato del trapasso da uno stato dell' anima di diversa specie ad un altro.

Che cotesto passaggio non sia egualmente facile per tutti gli affetti, che talora si faccia più pronto, talora più lento assai, Ella

ne sarà persuasa solo che vi ponga mente di passaggio. Non appartiene alla teoria lo indagare questa maggiore o prontezza o difficoltà in quanto che dipenda da particolare sviluppo di circostanze, o da indole propria del carattere; coteste differenze crescono all' infinito, e pazza impresa sarebbe non che ardita applicar la misura all' incommensurabile. Ma, indipendentemente dalle circostanze e dalle idee da cui sono risvegliate, dai caratteri da cui sono generate, havvi nella natura stessa generale delle sensazioni un motivo della facilità o difficoltà di questa seguenza; e questo solo si è che la teoria può prendere a considerare. Chiamerò *affini* quegli affetti la cui seguenza si fa senza difficoltà, e *lontani* quegli altri opposti.

Ora la dimanda che occorre la più importante, si è: a quali più sicuri e più essenziali contrassegni riconosceremo noi questa o affinità o lontananza? Cotesta differenza non coincide per niun modo con quella che passa tra i piacevoli e gli spiacevoli affetti. La profonda tristezza, che volontariamente s' abbandona di tutte sue forze, che tralascia ogni conato contro 'l male, perocchè non ci vede possibilità di smoverlo da sè, non è egli certamente un affetto molesto, spiacevole al sommo? Ed il furore, che porta l' uomo a violenza contra di sè medesimo, a strapparsi i capegli, a lacerarsi petto e guance, non è già una di quelle sensazioni che attribuiremmo agli abitatori del beato eliso? Parimente quanta differenza non intercede dall' uno

all' altro di questi affetti? Quanti stati intermedii e quanta lunga durata non ci abbisogna a poter trovare tra di essi alcun naturale collegamento. A modo d' esempio: il tenero, tranquillo amore, tutt' in sè raccolto, che tanto volontieri simpatizza colla solitudine dei boschi, che si gode all' agitarsi dall' aure le alte cime degli alberi, al lento mormorio dei ruscelli, è pur una delle più piacevoli, delle più omogenee sensazioni nostre? Ma e non è parimente felice agli occhi nostri colui che ebbro di gioja balla, schiamazza, scoppia in batter di mani, e tripudiando romorosamente, sganascia dalle risa? Eppure quanto a mal cuore non abbandonerà quegli i dolci delirii ne'quali è immerso, per innalzarsi a pigliar parte al pazzo sbaccaneggiare di questi! E per l'opposto quanto poco sarà questi disposto a raccogliersi, a discendere in sè, a godersi delle voluttuose intime sensazioni di quegli? E veramente anche in questo sembra tornar vero l' adagio, che gli estremi si toccano; imperocchè le sensazioni piacevoli sono affini alle spiacevoli, e queste a quelle per tanti punti di contatto, e le une si trasformano nelle altre così facilmente, così impercettibilmente che mai. In questo istante non è che un languor cheto delizioso, un godimento dolce, tranquillo di bellezza di corpo o di spirito; nell' istante appresso si sveglia subitaneamente alcuna trista idea di fantasia; il cuore l' accoglie volonteroso, e l' amante poc' anzi felice sprofonda ad un tratto nella cupa malinconia. — Ella mi dirà che questa

malinconia è forse piacevole più che altro; ma ad ogni modo gli è pur sempre un peggiorare anzi che avantaggiare; ci ricorda pur sempre che piacere e dispiacere sono due così ambigue cose, due così incerte sensazioni, ch' elle perdonsi l' una nell' altra per così lievi mezze tinte, per così piccioli gradi impercettibili, per cui elle non possono per avventura aver mai limiti determinati, fermi, chiaramente decisi.

Egualmente inutile riescirebbe allo scopo nostro la partizione degli affetti in que' che innalzano e in que' che deprimono l' anima. Ai primi appartengono senza dubbio la meraviglia e la collera; ma, nello istante in cui un oggetto grande elevato m' ingombra i sensi e la fantasia, sarà egli possibile che da così fatto stato, alla prima occasione, io trapassi subitamente a collera, a desiderio di vendetta? Qualunque sia il collegamento delle idee e delle circostanze non avrò io d' uopo di tempo a ricuperarmi dal primiero stato, a compormi a cotesto nuovo? Tra l' uno e l' altro di questi affetti non si darà dunque, non troverà dunque l' anima uno stato di mezzo da varcare necessariamente? — La paura angosciosa, tremante, e quella estasi tranquilla languorifera, ch' io le dipinsi nella lettera decimanona (*Fig.* 28), amendue deprimono le forze dell' anima, e tolgonle ogni tensione di nervi; ciò nondimeno può Ella mai imaginarsi un cotal carattere od una cotal serie d' idee atta a formare un collegamento immediato tra due cotanto diverse,

cotanto ripugnanti sensazioni? — Ciò nonostante in questa ultima partizione e' ci è pur alcun che di ciò che andiamo cercando; per essa noi ci approssimiamo allo scioglimento della questione un po' più che non per l' altra, e la cosa si risolverà semplicemente a procurare di comprenderne l' essenziale, a sceverare e dividere una cosa dall' altra.

LETTERA XLII.

A voler trovare il perchè certi stati dell' anima possano venire l' uno dopo l' altro immediatamente, laddove altri nol possono che mediatamente, fa mestieri volgersi a considerare ciò che è proprio della seguenza delle idee dei diversi affetti. Affini dico quegli affetti che in questa seguenza trovansi essere somiglianti assai gli uni agli altri; *lontani*, quegli che gli uni dagli altri sono dissomiglianti. Ma questa o somiglianza o dissomiglianza trova luogo sotto più d' un rapporto; la seguenza delle idee non è soltanto o rapida o lenta, ella è di più o forte o leve connessa, o tutta intera o staccata, o uguale o disuguale. Che s' Ella dimanda di qual rapporto qui si tratti, e a quale abbiasi a por mente, io le rispondo, a tutti. Come il medico, indagando lo stato del corpo, non s' attiene separatamente nè alla sola frequenza o lentezza del polso, nè alla sola durezza o mollezza, nè alla sola eguaglianza o ineguaglianza, così nè anche il psicologo, quando discende a indagare lo stato dell' anima, non de' starsi parzialmente all' una cosa o all' altra, ma pigliare in considerazione congiuntamente tutto ciò che vi è d' analogo a ciascuna circostanza

corporea nell' anima e nella seguenza delle sue idee. S' Ella vorrà metter alla prova questa mia regola adoprandola, mi lusingo che in ogni caso ne vedrà l' aggiustatezza e scorgerà in ogni caso che la seguenza degli affetti tanto procede più agevole, quanto più è la somiglianza e a quanto più punti è estesa; e tanto procede più malagevole, quanto sono più pochi i punti, e quanto è minore il grado della somiglianza. L' ulteriore motivo sta nella natura dell' anima, nello inchinamento suo essenziale a continuare nello stato in cui trovasi; inchinamento, il quale sussiste in una col conato egualmente essenziale di cangiare e avvicendare senza posa. Siccome questo conato non comporta la durata d' uno stato istesso e perfettamente simile, così l' inchinamento non comporta alcun salto, alcun subitaneo rivolgimento, alcuna immediata seguenza d' uno stato interamente opposto. Un picciolo cangiamento seco trae un picciolo anche sì, e forse impercettibile scompiglio; un maggiore ne trae parimente seco un maggiore; e se quello dura più breve, questo dura più lungo.

Adoperi ora lo stabilito contrassegno primieramente alla prova di quegli affetti, la cui o affinità o lontananza noi non sapremmo riconoscere dalle circostanze, essendo amendue o piacevoli o dispiacevoli, amendue sollevanti o deprimenti l' anima. Per qual ragione la profonda malinconia e il dolor furente non possono eglino mai venire

ad un immediato collegamento? L' andar dell' una è proprio l'andar della lumaca, e più presto un appiccarsi, uno strisciarsi, un soffermarsi, di quello che sia un proceder oltre; l' andar dell' altro è presto, affrettato, ardito; ogni singolo passo di quella è lieve, timoroso, debole; ogni singolo passo di questo è forte, rapido, violento; i movimenti dell' una sono dolci, legati, sfumati; quelli dell' altro rozzi, disordinati, varianti. – Perchè non trova luogo alcuna seguenza dall' amor tenero tranquillo alla pazza gioja romorosa? Quello sdrucciola pianamente di delizia in delizia, di bellezza in bellezza, lega l' una all' altra tutte le sue idee così dolcemente, così impercettibilmente, le percorre e le penetra così a bell' agio; laddove questa procede così rapida, con sì arditi e forti passi, e al tempo stesso così saltellando, così disformemente! – Per qual ragione la forte maraviglia incantatrice e la violenta collera furente non son eglino affetti da poter collegare immediatamente? L' uno è così solennemente lento, l' altro così mostruosamente rapido; l' una misura volentieri i suoi passi, l' altra li muove affatto senza regola; l' una nella sua pienezza è così legata e placida, l' altra, crescendo in pienezza, è tanto più rozza, scomposta, tempestosa! – Perchè l' estasi tranquilla languorifera non si collega mai immediatamente all' angosciosa tremula paura? Dell' uno di questi affetti l' andamento è lentissimo, dell' altro è prestissimo; dell'uno, continuo, non

interrotto, dell' altro, incostante, disuguale; dell' uno è fermo, intero, dell' altro, malsicuro, debole. Perchè avesse luogo una successione immediata di cotesti affetti bisognerebbe che l' anima cangiasse il proprio stato ora per la massima parte, ora tutto interamente, e sempre subitamente, proprio in un batter d' occhio. – Per lo contrario l' amor languorifero e la tranquilla malinconia deliziosa, da che in amendue, sott' ogni rapporto, la seguenza delle idee è tanto somigliante, sia per lentezza, sia per compostezza, sia per eguaglianza; da che non ci s' incontra per avventura altra differenza se non è per rapporto alla pienezza, perchè non avverrà egli che l'una possa seguir dietro all' altra immediatamente, e senza il minimo stento o difficoltà?

Sarebbe cosa da non finirla mai più se volessimo prendere singolarmente tutti gli affetti che abbiamo distinto, paragonare ognuno col suo corrispondente secondo la somiglianza o la dissomiglianza della seguenza delle idee, e così determinare il grado d' affinità o di lontananza. Giova però prendere almeno un solo affetto puro, la collera, per modo di soprabbondare, esaminarla a confronto dell' affine suo più prossimo, e far su di essa uno sperimento della bontà della nostra teoria. Se si dimanda per qual ragione la superba sensazione del proprio merito, del coraggio, della forza renda gli uomini assai più inchinevoli alla collera, di quello che faccia ogni altro tranquillo affetto

di contemplazione, la risposta si trae immediatamente dallo stato in cui l'anima è posta da quelle sensazioni. Imperocchè vi è già pienezza, fermezza, forza della seguenza delle idee; non manca altro se non che cresca la prontezza, e cresca sino a eguagliar la ferocia, ed abbiamo l'accordo dell' animo tutto quanto, quale debb' essere nella collera. Ove si voglia sapere per qual ragione la gioja, per quanto opposta sembri alla collera, ciò non di meno nel suo sommo grado trapassi così facilmente in quella — osservazione verificata giornalmente da ciò che accade nelle allegre gozzoviglie — ne troveremo parimenti la spiegazione nella seguenza delle idee. La gioja cresciuta al suo colmo è di tanta e così inquieta prontezza, il di lei passo è così fermo, così slanciato, che l'anima, al repentino passaggio da gioja a collera, poco pena a consolidarlo e slanciarlo. Volendo indagare perchè il dolore stiasi in così stretta, intima affinità colla collera, che da quello a questo affetto e vicendevolmente non ci ha che un passo, basta por mente alla seguenza delle idee; in amendue gli affetti è tanta somiglianza di prontezza, di veemenza, di pienezza, che non si potrebbe tra varj altri trovare maggior convenienza. Se ci prenda vaghezza di sapere donde avvenga che la brama del godere, cresciuta che sia al sommo della veemenza, si converta così facilmente nel più rabbioso furore, lo stato dell' anima ce lo additerà parimente; prontezza,

smania, irregolarità della seguenza delle idee sono così proprie, così essenziali della brama di godere recata al suo colmo, quanto lo sono della collera. — Che in effetto niuna di queste spiegazioni sia al tutto bastante, che oltre le addotte sino a qui possano pur sempre avervi d'altre ragioni, non le parrà strano, cred' io; imperocchè non ho io qui propriamente posto mente ad altro che alla più generale possibilità suggettiva, dirò così, del collegamento; ed Ella vorrà poi anche ricordarsi questi essere stati i limiti che dal bel principio mi sono prefissi.

Getti ancora uno sguardo sperimentatore su tutti quanti i nostri esempj, ed avrà materia da fare alcune osservazioni di qualche momento. La prima sarà: che affinità e lontananza degli affetti non dipendono tanto dall' indole loro generale, quanto e molto più dal loro grado di forza. Per dimostrarle che dolore e malinconia sono affetti distanti, non atti a collegarsi immediatamente, non sarebbe bastato il nominarle semplicemente questi affetti; ma è d' uopo prendere a considerarli ne' sommi loro gradi, e parlare della malinconia profonda, del dolor furente. Nei minori gradi non c' è difficoltà a trapassare dall' uno all' altro di questi affetti. L' uomo addolorato che siede con dimesso sguardo presso la tomba del diletto amico, ove sente a un tratto crescere intollerabile il peso della sua tristezza, sospirando leva al cielo i languidi occhi lagrimosi, e, conseguíto alcun alleviamento del cuore, ripiomba

nella prima tristezza, rilassa di nuovo i muscoli messi appena in tensione, e lascia ricadere il capo sul petto. – Per egual modo son io costretto a caratterizzare colla massima forza tutti gli altri affetti volendo rendere sensibile la distanza loro ; l' amore tranquillo e tenero quanto mai, la gioja pazza e romorosa oltre misura, la meraviglia somma incantata, la collera furente. Ne' minori gradi, come poc' anzi diceva, parlando della moderazione dell' atteggiamento drammatico, possono gli affetti più agevolmente dissiparsi, più agevolmente assumere gradazioni, frammischiarsi, trasformarsi in diversi altri. E perciò parmi che sia più accomodato parlare il dire affinità di molti movimenti dell' anima, di molti stati appassionati, che non semplicemente dire d'affinità di molti affetti ; quest' ultima maniera di dire induce troppo facilmente a volgere il pensiere così in generale all' idea della specie, non a tutto quanto lo stato particolare in cui effettivamente l'anima si trova.

Con questa osservazione va di pari un'altra, ed è che nel giudicare dell' affinità dei moti dell' anima non è da starsi alla comune accettazione delle parole, benchè sovente sia la medesima anche parlando filosoficamente. Il comune discorso non guarda, per vero dire, troppo sottilmente per rapporto ai vocaboli indicanti le passioni ; talvolta in vece d' indicare, come dovrebbe, una mescolanza, indica soltanto l' affetto su gli altri prominente; talvolta attribuisce il nome della sorgente,

o dell' affetto fondamentale da cui proviene, ad uno stato dell' anima per avventura affatto diverso. Parlando a questo modo si suol dire senza difficoltà, che sovente il geloso in un subito dal furor sommo trapassa al-l' amore più tenero; mentre è assolutamente impossibile non solamente il passaggio immediato, ma neppure il vicino passaggio dall' uno all' altro di questi due così opposti affetti. Osservi Otello, la più veridica pittura, la più compiuta, della gelosia. Che le par di vedere in quella scena dove il moro tratta così furiosamente la sua sposa, e poi subitamente mostra d' andar preso sì forte alle di lei bellezze? Non lo vede scosso sino al pianto, poi tutt' ad un tratto scoppiare in dolor violento, che veramente ha la sua radice da amore, ma che non dà alcun indizio dei moti caratteristici di quest' affetto? E parimente poco prima, nella scena con Jago, quando Otello, dichiarata la ferma sua risoluzione d' uccidere Desdemona, torna ad un tratto a ricordare la bellezza, i doni dello spirito, i dolci costumi, tutte le belle doti ond' è fornita, che altro sa Ella vederci se non duolo amarissimo donde ricade di nuovo nel primiero furore della vendetta, a cui non saprebbe venir mai partendo da que' veracemente teneri moti. Certo è che l' amore è l' affetto fondamentale che è a lui cagione di questi scotimenti; i quali per al-tro in sè medesimi non hanno nulla di quel molle, dolce, tenero, languorifero, che è proprio di questa sensazione.

Una terza osservazione si è che la facilità del legame in tutti gli affetti affini non è punto reciproca. Dal dolore alla collera, e da questa al dolore il passo è egualmente facile e pronto; ma tornar indietro da collera a gioja o al tranquillo superbo senso di grandezza, il passo è più difficile, che non da quest' ultimo affetto a quello. Accade in questo caso degli scomposti moti dell' anima così come delle turbate onde del mare; i venti tempestosi imperversano lunga pezza sul mare pria di sconvolger sossopra sin nel più profondo le acque e sollevarle a toccar le nubi; e così poi da più lunga pezza si tacciono pria che i sollevati flutti composti a calma discendano all' usato equilibrio.

« Qual l' alto Egeo, perchè Aquilone o Noto
« Cessi, che tutto prima il volse e scosse,
« Non s' acheta però; ma 'l suono e 'l moto
« Ritien dell' onde anco agitate e grosse ».

Tra la collera e il dolore non accade il paragone, come Ella ben s'accorge; chè l'uno di questi affetti è sì feroce, rapido, impetuoso quanto l' altro, e perciò è naturalmente così agevole il passaggio da questo a quello, e all' opposto.

Dal sin qui detto Ella raccoglie facilmente che quanto ho esposto intorno ai movimenti dell' anima che sono perfettamente della medesima specie, è applicabile a quelli di specie diversa, tanto affini, quanto lontani. La seguenza degli affini, quando non hanno un an-

damento d'idee perfettamente della stessa specie, non è proprio altro che un successivo crescere o diminuire, sia quanto alla prontezza, alla pienezza, alla fermezza o all' eguaglianza dell' andamento delle idee, o a più di queste proprietà tutte insieme. Il venir dappresso l' uno all' altro immediatamente i movimenti dell' anima distanti, sarebbe un salto, ed il salto, nella natura spirituale sì veramente come nella corporea, è impossibile; la rapida successione de' pensieri non può formarsi tutt' ad un tratto, e così neppure la successione lenta non può in un attimo accelerarsi; e molto meno può subitamente cambiarsi la proporzione delle diverse circostanze, che noi distinguiamo in una seguenza d' idee, in guisa che da meno eguale fermezza ne nascesse a un tratto più disuguale prontezza, e così discorrendo. Forza è perciò che nasca qui pure, come nei lontani gradi dei movimenti dell' anima della stessa specie, una certa confusione, un certo inquieto ondeggiar qua e là tra uno stato che va a cessare ed un altro che sta per incominciare. Se non è che picciola la distanza tra gli affetti, tanto vale come se fossero affini, i quali tutt' al più producono una confusione momentanea impercettibile all' individuo stesso, quasi un picciol tremito soltanto nelle più intime delicate fibre, che si propaga appena dagli occhi alle labbra, e molto meno poi in tutte l' altre meno mobili parti del corpo. Che se cotesta distanza è più considerevole, allora si rende visibile l' ondeggiamento, il

dubbio, la lotta dell' anima tra le due insopportabili sensazioni. E qui si osservano, secondo la differenza dei casi, o gli scotimenti del riso o le convulsioni del pianto, o l' arrossire o l' impallidir della faccia, o il tremor delle membra, o l' inquieto, incerto aggirarsi intorno, o altri incerti indecisi movimenti di simil fatta. — Nell' arte della declamazione vanno di pari a questi movimenti mimici i varj ondeggiamenti ed interrompimenti del tono.

Ella ora si aspetta per avventura ch' io voglia invitarla a passeggiare ampiamente, o se non altro a visitar alcuna parte del vastissimo campo d' osservazione che da questo punto di vista ci si para innanzi, o che io voglia fare almeno un tentativo di rinvenire nella proprietà della seguenza delle idee, in amendue gli stati troppo alternanti, le successive esterne apparenze che riuscir debbono dalla loro mescolanza e confusione. Ma per mala ventura tutto quello ch' io potrei mai dire a questo proposito, in parte sarebbe estremamente comune, in parte estremamente indeterminato, e, per quanto v' è poi di più bello, più sottile e meno conosciuto, io confesso, in quanto a me, mancancarmi attitudine, e, in quanto alla lingua, non esser bastantemente copiosa, ond' io potessi esporre la materia con quella precisione e quell' acume che si conviene. Le differenze tra le seguenze delle idee che ho presentato così in massa, e parimente la differenza negli esterni cangiamenti del riso,

del pianto, del tremore, come potrebbero mai essere precisamente determinate, come si potrebbe mai decisamente dimostrare in quella la proporzione delle molte e diverse circostanze, in questa il grado e le mezze tinte, senza che i risultati in generale o apparissero sommamente infidi, o dove in un luogo, dove nell' altro al tutto inesatti.

Ciò nondimeno non reputo superfluo l'averlo io iniziato a queste speculazioni; così imperfetto com' è il mio cenno, può ben anco avere la sua utilità, può servire ad invitar l'artista all' indagine dei veri atteggiamenti proprj di ciascheduna congiuntura, e svegliare in lui il gusto delle osservazioni, dall' accozzamento e computazione delle quali, a dispetto di tutte le difficoltà che qui s' incontrano, alla fine ne dovrebbe pur risultare alcun miglioramento, alcun avviamento alla perfezione.

LETTERA XLIII.

Nel Trattato delle passioni di Hume s' incontra un luogo che parmi e più bello e più utile di quello di Home da Lei allegatomi. Egli paragona l' anima ad uno stromento a corde, dove le vibrazioni del suono della corda percossa durano ancora dopo la percussione, e soltanto a poco a poco ed insensibilmente si smarriscono. Donde avviene che le voci le quali vengono dopo, non possono esser mai perfettamente pure, le nuove vibrazioni sopravvegnenti essendo apprese dall' orecchio insieme con quelle permanenti, e così nascendo mescolanza e confusione di toni. Per la stessa guisa affetti che vengono rapidamente dopo altri, non possono mai venir puri; lo stato in cui quel primo ha costituito l' anima, dura tuttavia allorchè sopravviene il secondo, e per conseguente ha luogo una mescolanza, una unione d' amendue sino a che il primo non sia al tutto smarrito. Home, che del tono dell' anima parla soltanto indeterminatamente, non lascia veder chiaro s' egli imagini questo tono a somiglianza della voce del flauto, che cessa cessando il soffio, ovvero di quella

dell' arpa, dove, dopo dato il tocco, dura via via la corda a risonare.

Ella mi richiede a non esserle avaro d'esempi appunto là dove ei sono meno indispensabili; ed in effetto era divisamento mio di recarne in mezzo alquanti. Ma da senno vorrebb' Ella tacciar d' avaro colui che non dà a un tratto tutto quanto possiede? od anche colui che non comparte altrui il tesoro che primo dissotterrò con sudor del suo volto, e che non potè neppure dissotterrar tutto intero? Le darò dunque alcuni, ma solo alcuni pochi esempi; e appunto per dimostrarle che le riflessioni nostre possono veramente riuscire di pratica utilità. Cotesti esempi per altro non voglion essere soverchio minuti, poichè incontreremmo troppo sfumate le mezze tinte delle passioni, e, cosa di che m' è avvenuto spesso di dolermi, al sermone nostro mancano espressioni con cui additarle, ed il raziocinio non ha omai più niun principio a cui appoggiarle. La sola imaginativa ausata si è quella che va raffigurandosi queste sì lievi cose, ed il senso il più delicato è quello che le somministra.

S' Ella si metterà a leggere alcune scene dell' Agnese Bernauerinn, come sarebbe la quinta del primo, e la terza del quart' atto, non avrà difficoltà ad imaginarsi, in tutto il ruolo d' Albrecht, l' intiera seguenza degli atteggiamenti; perocchè, nonostante la molta diversità loro, sono tutti moderati, tutti

affini. In quella prima scena domina ritenutezza e orgoglio; in quest' ultima, tenerezza e commozione: in quella l' affetto principale porta le mezze tinte del disprezzo, dello scherno, dell' arroganza, dell' animosa fiducia; in questa, del nobile sentimento morale, della speranza, della savia confidenza, della tranquilla gioja; e tutti questi cangiamenti sono così temperati, così facili, che l' uno si trae dietro l' altro spontaneamente e senza indugio. Tutt' altrimenti va la bisogna in altre scene, come sarebbe nella terza dell' atto secondo, dove sono movimenti di natura tra loro al tutto opposta, e che s' affoltano senza indugio l' uno appo l' altro. Dallo stupore, da cui il principe è compreso all' inaspettato pubblico oltraggio, dee sorgere immantinenti l' ira la più violenta; egli è doppiamente ferito, e appunto là dove più gli è forza dolersi; nell' onore, come cavaliere; nell' amore, come sposo; e coloro che gli aprono queste ferite, sono vassalli e sudditi. In questo mezzo a un tratto compare Ernesto, rispettabile qual principe legittimo, rispettabile qual padre. Sarebbe senza dubbio il colmo dell' errore, e cosa svenevolissima a vedersi che Albrecht per tutta questa scena serbasse lo stesso tenore, ch' egli se la pigliasse così focosamente contra 'l duca, come contra il maresciallo, il cavaliere ed il vicario. Ciò non ostante non si può che Ernesto anch' egli non incontri lo sfogo della di lui collera,

come quegli che è il più ragguardevole, il più violento de' suoi accusatori; ma, se l' attore ha senso, e se non vuole che a un tratto gli si levi contra digustato il senso di tutti gli spettatori, frammezzo a questa collera dee pur lasciar travedere sommessione, moderazione, riverenza. Braveggiando il cavaliere, ei leva alta la voce; pigliandosela col duca, si tempera, si mansuefà alcun poco; inveendo contra quello, può pestar de' piedi e fargli si dappresso a sua posta; volendo giustificarsi dinanzi a questo, dee mai sempre tenersi a certa distanza; verso di quello può notabilmente piegarsi col tronco; verso questi dee fare un cotal moto lievemente sì da potersi appena osservare. E la riverenza stessa non dee poter mitigare e ridurre a certo temperato grado la collera, e molto meno mantenere nella massa la preponderanza a segno da comparire nella mescolanza qual tratto prominente, dominante. L' una cosa è impossibilitata dalla soverchia distanza degli affetti; l' altra, dall' indole della collera così violenta e tempestosa. Albrecht ha rotto la sua lancia, ha dichiarato cessato il torneamento e giurato vendetta a morte a chi s' avvisasse ancora di torneare; egli ha sfidato il cavaliere a far prova del suo braccio, della sua spada, del suo cuore; egli ha gettato il guanto contra chiunque volesse macchiar l' onore della sua sovrana; e subito dopo queste tre così feroci, così fo-

cose scappate, si rivolge col discorso di bel nuovo a suo padre. Non parrà a Lei che qui ci voglia indispensabilmente una triplice paura, se pure Albrecht vuole lasciare alquanto sfumare il bollor della passione, tanto da non trascorrere in furore oltre ogni eccesso? Non le par di vederlo, durante queste pause, lottar quasi colla propria passione, a stento tenerla a freno, e singolarmente poi nell' istante in cui ha rotto la lancia muover alcuni passi qua e là, rivolgersi irresoluto da una parte e dall' altra, dirigere lo sguardo al duca quasi non volendo, e come gli costasse fatica? E quando effettivamente incomincia a parlare, non sent' Ella dentro di sè ch' ei dee tremare di tutte le membra, cangiar di colore, metter fuori una voce tremante; che deè tuttavia darci a divedere la preponderanza della collera, la quale finalmente, dopo l' inutile colpo di spada, gli fa uscir di mente e figli e sudditi e non rispettar limiti di sorta.

Come non è di mia invenzione questo primo esempio, così neppur lo è questo secondo che sono per offerirle; non fo altro che esporre quello che ho veduto. Alceste, che a salvar lo sposo si è votata con solenne invocazion agli dei infernali, nel bollor della fantasia è presa da subito spavento, e parle come udisse già il romoreggiar dell' ali dell'ombre sotterranee, come le vedesse sbucare, e già le sentisse ghermire sè destinata vittima. Il maestro che ha aggiunto a questi

Fig. 57
Fig. 58

pensieri la perfezion musicale, per via di ripetizioni, fa crescere a misura del discorso il timor dell' infelice, accorciarlesi il respiro di mano in mano, infievolirsele la voce e calare sempre più languida. A questa così espressiva, così significante declamazione si aggiugne la positura dell' attrice, tutta accasciata rivolgendosi di fianco col corpo e colla faccia dal luogo donde imagina sbucare il parente fantasma, solo tratto tratto lanciandovi qualche furtivo sguardo; le braccia in atto d' opporsegli serbano la direzione stessa di prima, se non che, a mantenerle sollevate e tendere i muscoli, il coraggio e le forze mancano, e già languidi e tremanti si dimettono al suolo (*Fig.* 57). Immediatamente a questo venir meno da timore dee succedere la seconda invocazione coraggiosa agli dei infernali, la seconda offerta risoluta della propria vita. A questo passo la declamazione musicale cresce focosa sin quasi a ferocia; annunzia un' anima nel più elevato stato di vigore, e perciò l' atteggiamento deve crescer anch' esso in proporzione, a non volere che nasca la discordanza la più ripugnante tra l' espressione della musica e quella della mimica. Lo sguardo d' Alceste che chiama di sotterra le divinità infernali, s' affisa al suolo, il corpo pende allo innanzi, il passo che muove, è lungo, le braccia aperte, l' occhio spalancato ha un non so che dell'incantato, dello inspirato (*Fig.* 58). Considerate una per una coteste due espres-

sioni, ognuna a paragone de' discorsi cui è fatta ad accompagnare, e dallo stato dell' anima cui è fatta ad esprimere, elle sono amendue della più pesata esattezza; nè l' una nè l' altra non soverchia, non illanguidisce. Ma recar sì dappresso l' uno all' altro, forza e languore, resoluto coraggio e ambascia tremante, e farle seguire così immediatamente l' una all' altra, sarebbe peccare contra la cognizione che ciascheduno spettatore, per quanto poco istrutto, pur sempre ha dell' umano cuore e della natura delle sensazioni. Qui dunque si voleva di necessità una pausa ed alquanto lunga, affine di potere per via d' uno stato medio collegare due cotanto opposte sensazioni. Partenia accorre e regge fra le sue braccia la cadente regina. Alceste in seno alla sorella prontamente riavutasi, solleva il languido braccio, e porta la mano alla fronte, indicando così il senso dell' error suo, intanto che Partenia, con doloroso sguardo ed amoroso in una, fa come di rappresentarle che potrebbe tuttavia rinunziare al fiero proposito e disdire l' orrendo voto (*Fig.* 58). Col riedere del senno e delle forze, tutta la prima tenerezza si risveglia in Alceste; ha fermato il proponimento suo; già prima aveva incominciato a volgere lo sguardo da Partenia, di poi subito colla mano presale dalla sorella che la rattiene e a sè la trae, la ributta; e quindi fa più forza per isciogliersi, e la fronte e gli occhi svelano sdegno d' es-

Pag. 168. 169.

ser rattenuta e perseveranza in suo pensiere; ad uno sguardo più intimo, ad uno ancor più sviscerato abbraccio della sorella a lei si sottrae la regina omai fermata e risoluta (*Fig.* 60) e tosto segue, nell' atteggiamento stesso poc' anzi descritto, la seconda coraggiosa invocazione agli Dei infernali. E a questo modo la ripetizione del sacrarsi a morte non solamente ha un motivo comprensibile, ma viene ancora a menomare quel salto ripugnante dall' una all' altra sensazione; così che quello, che altronde avrebbe potuto non altro parere che semplice ozioso ornamento, vôta superfluità musicale, assume un tratto di carattere significante, commovente.

A dirle il vero mi pesa la noja d' andare accattando esempi, se non che mi soccorre in buon punto il nostro Remond di S. Albine, che mi viene sott' occhio e che troppo lunga pezza avea io dimenticato. Due esempi egli riferisce, l'uno tratto dalla Fedra di Racine, l' altro dalla Zaira di Voltaire; ma il ragionarvi sopra ch'egli fa, non posa punto sul sodo. Fedra, che ha finalmente soggiogato ogni riguardo, e con qualche avvolgimento se vuole, ma pure ha dato a divedere anche più chiaro del bisogno l' amore incestuoso ond' è accesa d' Ippolito, riceve da questi l' ignominiosa ripulsa:

Dieux! qu'est-ce que j'entends? madame, oubliez vous
Que Thésée est mon père, et qu'il est votre époux?

Di poi vorrebbe raddolcire il rimprovero, giacchè dopo una replica della regina continua a dire:

Madame, pardonnez! j'avoue en rougissant
Que j'accusois à tort un discours innocent.
Ma honte ne peut plus soutenir votre vue,
Et je vais . . . . ;

ma la disgraziata donna ha pur troppo compreso ch' egli l'ha penetrata, e, quand' anche non l' avesse compreso, la passione in che è invasata, è sì violenta, che non dà luogo a più usare d' infingimento. « Qui si cangia in fu-« rore l' amor della regina, dice Remond, « non c' è istante di tempo che frammezzi « queste due tanto opposte sensazioni; il « passaggio avviene senza preparazione, sen-« za gradazioni o mezze tinte intermedie. – « Non sempre, continua egli a dire, avven-« gono questi passaggi così repentini; im-« perocchè d' ordinario una sensazione non « si cangia in altra opposta, se non dopo una « certa pugna, e per cogliere in sì fatti « casi il vero della natura, è sommamente « necessaria all' attore l' arte d' ombreggiare « e graduare ». – Primieramente è falso che l' amor di Fedra sia trasmutato in furore, se pure il sig. Remond non dà a queste parole altro senso di quello che ordinariamente si può; il di lei lungo, e per vero dire troppo più lungo discorso del convenevole, incomincia bensì colla esclamazione:

Ah cruel! tu m'as trop entendue!
Je t'en ai dit assez pour te tirer d'erreur.
Hé bien connois donc Phedre, et toute sa fureur!

ma in sostanza questo non è scoppio di collera, ma sì del più profondo dolore, del più amaro dispiacere, che alla fine si convertirà senza dubbio in furore, non però furor di vendetta, bensì di disperazione. Ma quand' anche Fedra trascorresse effettivamente nella più strana collera, come può egli dire il sig. Remond che il trascorrimento avvenga senz' affetto intermedio. Non ha egli dunque letto ciò che la regina risponde già ad Ippolito al suo primo discorso:

Et sur quoi jugez vous que j'en perds la mémoire?
Prince, aurois-je perdu tout le soin de ma gloire?

O non ha egli sentito dover essere pronunziate queste parole colla visibile confusione della vergogna? e che nell' istante immediatamente consecutivo della raddolcita replica d' Ippolito, l'infelice regina dev' essere seco stessa in aspra guerra, sino a che, vinta dalla impossibilità di salvar l' onore sacrificando l'amore, scappa a manifestare chiara e piena la dolorosa confessione? Se da quel suo entusiastico innamoramento, in cui era inabbissata, Fedra fosse repentinamente e senza intermedio stato trapassata a feroce duolo, sarebbe cosa primieramente contra la natura dell' anima generalmente parlando; poi sarebbe particolarmente contra la circostanza

della di lei situazione. – Affatto diversa si è la situazione di Clorinda presso Cornegk: la confession d' amore che questa fa, non ha nulla di quell' entusiastico, di quel molle-voluttuoso che spira da ogni parola di Fedra; essa conserva intatto il suo carattere risoluto, animoso, altiero; e l' offerir essa ad Olinto, non il suo amor solo, ma la vita salva, ma corona e porpora, anzi che da debolezza, si è da generosa amicizia, da sentimento di giustizia in verso il merito, da animo superiore alle volgari prevenzioni. – Ciò nondimeno anche qui il poeta frammette un istante d' onta e di confusione pria che la donna dia sfogo compiuto al torrente dello sdegno.

> Taci! Basta. – Me, Numi, fulminate!
> Nascondete 'l mio scorno! Io disprezzata!
> Abborrita, calpesta, umiliata!
> Ah fuggi temerario, fuggi . . . . .

Si provi Ella a toglier via queste parole, e mi dica se non comparisce a dirittura nelle sensazioni certo vacuo ripugnante? e se non è doppiamente vera la sentenza di Lessing, che nel ruolo di Clorinda tutto sta in contraddizione, e che costei salta sempre da un estremo all' altro?

Nel passo che il sig. Remond allega della Zaira, sembrano a lui transizioni assai difficili, laddove sono anzi assai facili. Egli parla di movimenti che si distruggono l' un l' altro rapidissimamente; e senza dubbio egli aveva

in vista le due sensazioni, che nel geloso si accoppiano pur sempre, nè si possono sceverar mai, odio e amore. Il sig. Remond non pone mente che Orosmane non diventa geloso per la prima volta, ch' ei lo è di già; non considera che tutto quanto l'essere della gelosia consiste nella interna guerra incessante, nell' ondeggiare, nel tormentarsi; che i varj movimenti di essa non si differenziano altrimenti che col pendere più o meno da questo o da quel lato. Talora Orosmane pende più ad essere un offeso incollerito; talora ad esser piuttosto uno sfortunato che si lagna; ora la vendetta, ora l' amore ottien la preminenza dentro il suo cuore; ma l' amore, così strettamente avvinto alla collera, non può comparire sott' altra forma che di dolore; e da dolore a collera, così come da collera a dolore, il trapasso è il più agevole del mondo, come già più volte le ho fatto osservare.

LETTERA XLIV.

Sino a qui, com' Ella vede, ci siamo indugiati intorno alle sensazioni pure, o quelle se non altro che ne hanno l'apparenza; ora e' rimangono que' casi, ne' quali molti affetti a un tratto fanno dimora nell' anima, e dove o uno ve n' ha che su gli altri prepondera, o tutti eguali e confusi costituiscono nell' anima una nuova maniera d' essere. Certo che vengono anco qui i medesimi principii che servirono a render ragione dello avvicendarsi degli affetti puri; e intorno a ciò Ella non s' aspetti nulla di nuovo nè di meglio. Nella supposizione che l' affetto, il quale ha da levarsi alto su tutti i presenti, già di per sè abbia dominato, non gli si vorrà che alcun poco più di nutrimento, tanto che tenga tutti gli altri sotto, e faccia mostra di sè in tutta la sua pienezza; ove quello che ha da levarsi, si trovi essere di per sè più debole, esso debbe raggiugnere e soverchiar gli altri per lenti gradi via via crescendo; o se no, nascerà qui pure, come in tutti gli altri subiti cangiamenti, certa inquietudine, certo ondeggiamento dell' anima: ove abbia a un di presso pari vigore dei connessi, anche in questo caso gioverà cre-

scergli forza a rilente; così che non succeda alcuna osservabile confusione nel processo delle idee. Il primo caso può essere illustrato da Albrecht, quando, tosto di poi il colpo di spada, viene dimentico affatto d'ogni riverenza; il secondo da Alceste, quando in una col senno le tornano a rivivere in petto amore e coraggio; il terzo da Zemira, quando sta in lotta fra opposti desiderii, di cui l'uno la tira allo specchio magico, l'altro ne la ripelle. Se di quest'ultimo caso avviene che da questo dubbioso stato dell'anima debba riuscire un affetto al tutto nuovo, la confusione sarà minore se quest'affetto è affine ai già dominanti, maggiore quand'è affine ai più deboli, massima quando non è affine a niuno degli affetti presenti.

A vedermi proceder oltre intertenendola delle cose mie, le verrà in animo per avventura, ch'io non voglia toccar punto le di lei obbiezioni le quali io ho già passate sotto silenzio nella precedente mia; ma a dirle il vero ho pur voluto innanzi compire tutto ciò che a quelle si appartiene anzi che discendere ad esaminar questi. Che le riflessioni mie si siano aggirate, com'Ella dice, soltanto sulle generali, ch'io abbia lasciate da banda molte e molte più intime investigazioni, ed anco altrettante distinzioni che pur sono da farsi, in questo sono d'accordo con Lei; bensì mi dorrebbe, che, tranne questo difetto, mi fosse dato carico d'a-

vere posato men giusti limiti ai miei principii, d' avere posto eccezioni dove non si conviene, e attribuito alle mie regole una generalità che loro non si compete. — Ho letto lo scritto di ch' Ella mi ha parlato, l' ho trovato degno dell' ingegnoso autore, e mi è sembrata sciolta pienamente la proposta quistione; il solo dubbio che mi rimane, riguarda il punto che qui riporto.

« Il trapasso subitaneo da un contrap-
« posto all' altro, dice il sig. Tiedemann,
« quando a un tratto il cangiamento precede
« i motivi, si spiega prontamente. La col-
« lera e il riso, non già riso di scherno,
« ma sì di gioja e di piacere, si escludono
« reciprocamente. Ciò nonostante un uomo
« bollente d' ira, vedendo l' oppositor suo ri-
« trarsi dal far resistenza, e con espres-
« sioni comiche in parole od in gesti dar
« a divedere timore o soggezione, non potrà
« ristarsi dal dare in uno scoppio di risa;
« e ciò sebbene in altro caso cotesta non
« fosse stata per lui bastevole cagione a farlo
« ridere. Il contrasto evidente tra il suo
« gran bollore, i suoi violenti conati, e la
« lieve resistenza, che altronde non sarebbe
« nè sì grande, nè sì vivacemente sentita, lo
« spigne irresistibilmente a ridere, e lo fa
« trapassare non a poco a poco ma di botto
« da un contrapposto all' altro ». Se non si trattasse di un grado sommo di collera, non avrei difficoltà ad ammettere l' osservazione; e tanto meno, quanto che l' espressione

dell' oppositore si suppone esser comica. Ma che ad una collera decisa, violenta, possa immediatamente seguitare un aperto riso di piacere, quest' è quello di che non so punto persuadermi. Comunque si voglia supporre questa situazione, parmi pur sempre, che lo incollerito, appunto perchè si lasciò tanto incitare da un uomo sì dappoco, primieramente dee provare il dispiacere il più vivo, dar quindi a divederlo colle parole o coi gesti, e, se finalmente gli vien da ridere, dee di necessità essere riso d' amarezza, ed anche di scherno. Intanto, supposta pur anche l' osservazione pienamente vera, non sembra però dimostrare ciò che si vorrebbe, e no certo la possibilità del subitaneo passaggio dall' uno ad altro opposto affetto. Il contrapposto vero della collera sarebbe una sensazione, la quale, in vece che rapido, avesse tardo movimento; in vece che pieno, debole; in vece che interrotto, seguente; in vece che uniforme, disforme; il più perfetto contrapposto di una sensazione che in sè accogliesse nel più alto grado tutte così fatte proprietà. Ma questo non è già quel che possa dirsi del riso; desso è una sensazione di mezzana tempera, è una sorta d' indifferenza, d' oscillazione dell' animo, la quale tira più verso le sensazioni allegre, che non verso quelle pigre o tempestose. L' uomo invasato da collera, che da cotesto suo furore a un tratto trapassa a riso piacevole, non salterebbe già con ciò

dall' uno estremo all' altro; egli starebbe soltanto ondeggiando, e con questo ondeggiamento guadagnerebbe soltanto con un po' più di prestezza la pendenza verso l' uno degli estremi.

« Nella stessa guisa « continua il sig. Tiedeman, « l' amore il più violento si converte in odio altrettanto violento, se avvenga che tutt' ad un tratto l' obbietto ne « sia trovato indegno, e che una sazietà progressiva non abbia preparato l' animo al« l' indifferenza. La forza della nostra pro« pensione ci fa sentire soprammodo forte la « indegnità e la bassezza dell' obbietto, e « ci spinge al di là dell' indifferenza, al sommo dell' odio. — Al di là dell' indifferenza, quest' è vero; ma ad un tratto sino all' odio? senza un intermedio istupidir di spavento? senza un confuso tumulto di sensazione, che veramente può terminare in pieno odio deciso, ma che non lo è da principio? — Pare a me ch' ella sia colpa principalmente del linguaggio, povero di parole e di frasi a fronte della svariata moltiplicità dei movimenti dell'anima, lo avvenir bene spesso, che, mirando anche acutamente dentro di noi, pigliamo dei granchi, scambiam le osservazioni per altre da quel che sono. Ma vi possono pur essere altre ragioni; la somma rapidità nella seguenza delle sensazioni e la somma finezza nella loro mescolanza. Quella ci nasconde gli affetti mezzani, e c' induce a fondere il rapido col subitaneo; questa in nessuno dei

due stati dell' anima, non allora cioè quando dee cessare, nè allora quando dee incominciare, ci lascia percepire quelle deboli gradazioni che si dileguano l' una nell' altra; essa non ci lascia scorgere come alla sensazione principale s' accompagnino cert' altre lievi, per dir così, mute sensazioni secondarie, certi secreti capricci, i quali, ove si potesse porli, salderebbero le nostre ragioni e spiegherebbero bellamente l' apparente salto.

Ora vegga un po' Ella, se parimente nella seconda obbiezione che mi fa, non ci abbia un pocolino di mala intelligenza. Mi debb' essere sfuggita la distinzione tra gli affetti che o sono collegati o sono separati nelle loro cagioni. Ella vuol dunque dire che, ove l'anima da un determinato obbietto è posta in una determinata sensazione, ed un altr' obbietto non collegato con quello, tutt' ad un tratto, per mezzo d' una sensazione dissimile, o, secondo che dico io, distante, si sforza di cangiarne il tono, dee certamente da principio, dalla novità del secondo oggetto, nascere una sorta di confusione, di spavento, di stupor breve, durante il quale la nuova sensazione s' impadronisce successivamente dell'anima; ma, accaduta una volta questa prima impressione, l' anima procede, secondo che pensa all' uno o all' altr' oggetto, di sensazione in sensazione, senz' affetto intermedio, e così via via, sì veramente che l' una non soffra dall' altra la minima

diminuzione, e ognuna d' esse, sinchè dura, domini affatto pura, senza confusione, senz' alcuna protrazione di ondeggiamento. — Concedo che la distinzione tra affetti che nelle cagioni loro sono collegati, e quelli che ne sono separati, è distinzione d' importanza, e ch' essa non importa meno nella quistione della seguenza delle sensazioni, che nella quistione del loro mescolamento. Ma io non trovo che ne siano perciò effettivamente limitati i miei principii e che ne provenga una effettiva eccezione, e no certamente per rispetto all' esempio ch' Ella mi addita, e che è pur quello addotto in questa occasione da Home. Shylok prova il più amaro dolore in pensando ai bei pregi della figlia, perduti per la di lei fuga; sente la gioja la più viva in ricordando la rovina d'Antonio nemico suo nel commercio, contro cui ora può pigliar vendetta a piacimento. A misura che Tubal volge all' uno o all' altro di questi due lati l'attenzione di Shylok, si avvicendano in lui queste due così opposte sensazioni. Il dolore sembra comparire subito dopo la gioja, e questo dopo quella istantaneamente e senza mescolanza di sensazioni. Ho detto *sembra*; imperocchè il dolore, ove segue la gioja, non si manifesta così violento come dapprima; parimenti la gioja, quando di nuovo soprasta al dolore, non è così presta a rasserenare al primo istante la fronte; appena si mostra quasi debil raggio di sole mezzo coperto da nubi, e nella prima fisio-

nomia, nel primo tono di voce di Shylok lascia un resto di malessere ed affanno. — Ma, quel che è il capo principale, si trova nella gioja un' aggiunta che serve di punto d' unione all' affanno; e questa si è la gioja del nuocere, per conseguente la gioja dell' odio, della moderata collera, che ha sì stretta parentela coll' affanno. Le due sensazioni che si avvicendano, se pajono simili, non sono pure; una soltanto lo è, la prima; l' altra è un movimento dell' anima incerto, ondeggiante, che dopo quel primo nasce così facilmente quanto può facilmente dissiparsi.

Ma noi andiamo omai in visibilio, e ci perdiamo a cogliere sfuggevoli sottigliezze, come ben Ella s' accorge, e lontane dal giovare alla pratica. Tempo è omai doversi

« Calar le vele e raccoglier le sarte »,

e come queste, di che ho parlato or ora, sono le estreme fila ch' io aveva serbate alla mia tessitura, chiudo con essa il nostro commercio epistolare. Ove a Lei paresse ch' io mi fossi men bene sdebitato, si risovvenga ancora, che assai poco promisi; che sin sulle prime restrinsi la teoria della mimica alle generali; e che sul complesso di essa non volli altro che spargere alcune idee staccate, considerare alcuni più difficili punti, e affazonarne alcune singole parti. E vorrei anche lusingarmi d' aver fatto un poco più di così, perchè in vece di ristarmi a procacciare alquanti necessarj ma-

teriali alla fabbrica, e abbandonarli rozzi così come li colsi, gli ho alla meglio, e per quanto il comportavano, messi in opera; ed ho alzato una casuccia, ma non compiuta, che ho lasciato aperta da molti lati e puntellata qua e là dov' era più rovinosa. Può darsi pur troppo che una cotal fabbrica così rozza e manca, innalzata con tanta fretta, o rovini di sua posta, o da qualche critico struggitore sia adeguata al suolo. Sempre però mi conforta speranza che un qualche dì un più valente e più avventuroso architetto di me estimi che il terreno ch' io scelsi, non solo sia il più dilettoso alla vista, ma inoltre il più acconcio all' utilità della scienza, laonde colà appunto, dove fu l' umile mia fabbrica, ponga mano ad alzare sovra buone fondamenta, e con esatte proporzioni di parti, un magnifico tempio indestruttibile, sacro al culto dell' arte che ho sì forte amato.

DELL' ARTE RAPPRESENTATIVA

CAPITOLI SEI

DI

LUIGI RICCOBONI.

A' LETTORI.

Per lo spazio di molti anni, o cortese Lettore, sono andato fra me stesso pensando che, non essendo mai sin ad ora stata data regola alcuna a' comici per ammaestrarli nell' esercizio dell' arte loro, ben fatto sarebbe che si trovasse alcuno che desse mano ad una tal opera.

Il lungo esiglio della tragedia dal nostro teatro, l' abbandono, o il mal uso fatto dai comici della buona commedia in versi e in prosa del secolo decimo sesto, hanno costituito i comici professori in una tale situazione, che parmi non avessero eglino mai tanto bisogno d' insegnamenti, quanto ne hanno presentemente. Da lungo tempo la commedia nostra, recitata all' improvviso, ha perduto non poco di quel dilettoso che i nostri padri per tradizione dei loro ci raccontavano vantarsi ella di possedere.

Quelle stesse favole teatrali, che nella nostra tenera età con la semplice narrazione tanto ci dilettavano, adulti poi che siamo stati, ci sono parute di niuna bellezza. Non potendosi per giustizia, e non dovendosi per gratitudine fare a' nostri padri l' ingiuria di crederli men giudiziosi di noi, e dall' altro canto essendo ragionevole di mettere altresì noi al coperto della taccia di essere creduti affettatamente nauseosi, ci conviene cercar ragioni, che possino autorizzare la loro approvazione, e nello stesso tempo iscusare la nostra svogliatezza. Una sola ne dirò, che per trenta e più anni d' esercizio della professione mia ho conosciuta pur troppo indubitabile, ed è questa : non è difetto dell' arte, ma bensì dell' artefice.

Dopo il mille seicento cominciarono poco a poco a mancare quei buoni comici, i quali con il loro sapere, o con il loro buon giudizio erano l' anima di quelle favole che riguardiamo al presente come cadaveri senza moto, del che ho parlato a lungo nell' istoria del nostro teatro. L' inesperienza degli artefici, che tanto ha pregiudicato al teatro italiano, non è stata solo dannosa a quegli attori, sopra de' quali dovevano unicamente cadere la

vergogna ed il biasimo ; ella è stata un veleno che ha corrotto del pari gli spettatori ancora. Quegli , che per lunghezza di tempo si sono accostumati a vedere attori affettatamente composti , si sono dati ad intendere che non altrimenti debbasi agire su la scena per giungere al punto di perfetto recitante. A questi tali attori ho io veduto gli uditori esser prodighi di quegli strepitosi applausi che ad un vero merito soprabbondanti stati sarebbero. Vedendo però il teatro a tale stato ridotto , ho sempre creduto che una buona scuola dell' Arte Rappresentativa *avrebbe non poco giovato a' comici per far loro comprendere quanto abbisognava loro per dilettare col vero , e forse non sarebbe stata infruttuosa agli spettatori medesimi per saper distinguere l'oro puro della semplice natura , da quello della falsa Alchimia di un' arte male immaginata.*

In questo mentre mi capitò alle mani il Discorso dell' Ingegneri della Poesia rappresentativa , e del modo di rappresentare le favole sceniche. *Mi lusingai di trovare in quell' opera tutto quello che fosse al nostro caso opportuno , ma ne fu defraudata la mia speranza.*

Angelo Ingegneri *non si è applicato se*

non che a dar regola al teatro per ciò che spetta alle scene, alle macchine, al modo di illuminare, e cose simili, e gli attori non si ci vedono in maniera che sian instrutti del loro dovere.

*Deliberai perciò di scrivere io stesso alcuna cosa sopra tale materia: pensai di fare un Trattato dell'*Arte Rappresentativa*, e di farlo in prosa ed in dialogo; ma appena posi mano al lavoro, che ne fui da qualche amico distolto, e consigliato a scriverlo in capitoli ed in terza rima, come forma più convenevole per tale soggetto.*

*In poco spazio di tempo mi trovai averne finiti sei capitoli, de' quali non pensai già mai farne alcun uso. In questa occasione della stampa dell' istoria del nostro teatro, e della dissertazione sopra la tragedia moderna, sono stato violentato da più di un amico a fare ancor quella delli sei capitoli dell'*Arte Rappresentativa.

Non hanno servito le molte ragioni da me addotte per iscusarmi di farlo; malgrado mio eccoli però alle stampe, e quasi con sicurezza che non possa la mia facilità se non essermi dannosa.

Per vero dire, o cortese Lettore, un' opera

*dell'*Arte Rappresentativa *scritta in verso, essendo una materia che sino ad ora non è stata trattata da alcun altro, potrebbe risvegliare la curiosità di qualche letterato, e particolarmente degli amatori della poesia. Per quelli che mi conoscono, basterà solo sapere il nome di chi l'ha scritta, per conghietturare del poco valore dell' opera; ma per quelli che di me altro non sanno che ciò che pensano impararne dalla lettura di questi pochi fogli, sarà forse per loro un supplicio il continuarla sino alla fine.*

Crederanno essi che un gentile poeta, e sopra tutto un valente scrittore nella toscana o fiorentina lingua possa avere intrapresa una tale fatica; saranno per ciò avidamente letti questi mal conceputi versi, e forse come è il loro merito saranno trattati. Chi dirà che se mal ornata è la figura, potrebbero per avventura esserne ben disposte le membra? Da chi potranno i lettori essere instrutti, che dopo dodici anni di continuo soggiorno che l'autore ha fatto in Parigi, tanto l'italiana lingua si trova in lui corrotta, che senza il soccorso dei buoni scrittori, spesse volte, per il disuso che di quella ha fatto, crede egli barbare le voci più scelte del nostro idioma? Chi saprà che

*egli è lombardo? Che di Firenze e della Toscana non conosce che i nomi, mentre per sua sciagura non ha mai respirato l'aura di quel cielo? E che in fine della favella di quel bel paese non ha egli fatto quel profondo studio, che tanto è necessario a que' Lombardi che vogliono scriver versi? Non è già che se tutto ciò fosse saputo dai lettori, io non conosca che non varrebbero queste ragioni per esentarmi dal biasimo di averlo fatto; una potrei addurne valevole, per mio avviso, a procacciarmi lode se non applauso: ho scritto dell'*Arte Rappresentativa *per solo mio studio, e per insegnare a me stesso la professione mia.*

Se tutte le finezze dell' arte non mi sono passate per la mente, avrò almeno aperta la via ad altri più di me ingegnosi, che potranno darne di più efficaci e di più giuste. Vivi felice.

DELL' ARTE RAPPRESENTATIVA

CAPITOLO PRIMO.

S' io volessi cantar d'amori e d'armi,
Di donne e cavalieri, o cosa tale,
Ad Apollo dovrei solo voltarmi;
Ma come la mia vena è trivïale,
Ogni musa mi basta e rauca sia,
Ch' io non pretendo già gloria immortale.
Han troppo a far Melpomene e Talia,
Assordate da tanti poetoni,
Che le fanno trottar per ogni via.
Io, che tanto al di sotto son dei buoni,
Non spero col favor di queste sante
Che il mio nome di lauro si coroni.
Mia musa, qual tu sia, beneficante
Mi ti mostra, che ormai tempo è che scriva,
E all' opra mia ben sarai tu bastante.
Qual nave mai d' ignota opposta riva,
Che il mar disgiunga, avria toccato il lito
Carca di vele, e d'arte vuota e priva!

Ed il cavallo chi già mai sì ardito
  Domato avrebbe senza freno o morso,
  E reso ad un giocoso ed agguerrito!
E chi del mondo misurato il dorso,
  E conosciuto senza un gran lavoro
  Degli astri il tardo o il vïolento corso!
Tutto devesi all' opre di coloro
  Che faticando il corpo e più la mente,
  Furon di saper vaghi e di tesoro;
Color fra la moderna e prisca gente
  Che in sin dier l'arte del mangiar, del bere,
  E resero la fame continente:
Che mostrar chi star dritto e chi sedere
  Dovea, secondo i gradi, e nel parlare
  Chi onorarsi di *Monna* e di *Messere*:
Che la cravatta in vece del collare
  Posero in uso, e dier sino all' ingegno
  Di nuove idee per ben filosofare:
Che infin di quanto v' è, diero il disegno,
  E per cui siamo agiati ed eruditi:
  Tanto il mondo è di scienze e d'arti pregno.
Son fra tutti i poeti i più guarniti
  Di regole per l' arte e per lo metro
  D' eccellenti maestri ed infiniti.
Aristotile, *Orazio*, *Castelvetro*,
  Riccoboni, *Boileau*, *Dacier*, *Martello*,
  Scaligero, *Giraldi*, e quei ch' addietro
Lascio per non ne far sì gran fardello,
  Che della teatrale poesia
  Insegnâr l' arte e diedero il modello;
Quindi avvien che a talun la frenesia
  Di cantar salta spesso nella nuca,
  Perchè vede appianata la gran via;

E sebben di saper non ha festuca,
D' unità e d' episodi fa un guazzetto,
Che infelice colui che ne manuca.
V' è chi sempre trascura il gran precetto,
Ch' è di seguir natura e pensar vero,
E di sana ragion farsi soggetto.
Ma ragion non prezzando più d' un zero,
Si confida e ricorre all' arte scritta;
Non fecer già così Sofocle e Omero!
A nessun di que' primi fu prescritta
La formola precisa de' poemi,
Nè lor mente da leggi circonscritta;
E pur dall' opre lor trassero i temi
Del poetare il gran Maestro, e tanti
Che d' ingegno e dottrina erano estremi.
A gl' istrioni soli o a' commedianti
(Come suol dirsi nel volgar sermone)
Regola alcuna non fu posta avanti.
Qual essere mai possa la ragione
Per speculare ancor non ho trovata,
E cerco del perchè la soluzione.
Forse creder si può che non c' è data
Arte che insegni di rappresentare,
Perchè inutile affatto è reputata;
Giacchè bisogno non v' è d' insegnare
A gli uomini con metodo e dottrina
A star ritti, voltarsi e camminare;
Se levati dal sonno la mattina
Sino all' ora che vanno a coricarsi
Ogni animale sta, muove e cammina;
L' uom nel vicino impara a trasformarsi
In quanti modi sappi la natura
Per tante passïoni varïarsi:

Che vede in molti pinta la paura,
La speranza, la gioja ed il diletto;
Ed il furore in altri raffigura;
Che scuola è questa ed esemplar perfetto
In cui studiar si deve, e copiar l' arte
Da vivo, e vero, e naturale oggetto.
Che inganno! Anco i poeti han su le carte
D' esemplari e di dogmi una miniera,
E nel cervello di ragion lor parte;
E pure quanti mai più d' una sera
Ne le favole lor fan comparire,
E ci transportan sotto varia sfera!
Sarebbe un non voler già mai finire,
Se pretendessi de' moderni autori
Le stravaganze qui tutte ridire;
Or se valenti e celebri scrittori
(Che in altr' opre son pur creduti tali)
Han poi fatto sul palco tanti errori,
E mal grado i perfetti ed i speciali
Esempi dal cammino han travïato,
Quanti faranne il commediante e quali?
Ei che regola alcuna studïato
Bene spesso non ha, e si dimena
O con tropp' arte, o troppo trascurato?
Oh mi dirà tal un, che su la scena
Deve immitarsi il natural vivente,
E chi più cerca è pazzo da catena.
È pazzo chi non cerca, e se ne mente.
Scherza talor natura, o talor falla
Ne la struttura dell' umana gente.
V'è chi ha un piede più corto, e chi una spalla
Più sollevata, e chi l' occhio bugiardo,
Chi è lungo in picca, e chi rotondo in palla.

Così parmi veder, se bene io guardo,
Ch'hai suoi mostri lo spirto, e gli ha ogni clima,
Sia tedesco, spagnuolo, o sia lombardo.
Buona madre natura alcun sublima
D'ingegno e di beltà: matrigna altrui
Gli stroppia il corpo, o la ragion gli lima.
Immitabil non è certo colui
Che sia gibboso, se vuol farsi il bello,
E non pur quei che guarda a un tempo dui.
Or, sia pur con tua pace, io me ne appello
Che debbansi copiar tutti gli eccessi
Che negli atti vediam di questo e quello.
Di vederli e studiarli non si cessi,
Ma per fuggirne il troppo, e darai scuola
A que' scomposti originali istessi.
Nè ti lusinga per veder che vola
Buona fama di te, chè non è assai
Piacere a sciocchi, o a qualche donnicciuola.
Ingiusta lode non è stabil mai,
E basta un solo per chiarirne cento,
Ch' abbia buon senno; e se lo trovi, *guai!*
L'insolente tua gloria, il tuo contento,
L' altero fasto e la presunzione
Tutti avviliti sono in un momento.
Ciò che vidi ti narro. Ogni regione
Ha teste che non fallan nel giudizio;
Nè a giudicarti vuolci un Salomone.
E ben te n'avvedrai: Sempronio o Tizio
Daranti scacco matto, e sapran molti
Conoscer vero, e biasimar tuo vizio.
Così gli attori nell' inganno involti
Fan di buono e cattivo un tal lavoro,
Ch' or savi li diresti ed ora stolti.

Misto col fango ti presentan l' oro,
Qual natura imperfetta o capricciosa
Spesso produce, ma meglio di loro:
E come il pellegrin, che in tenebrosa
Notte dal cammin dritto travïando
Inutilmente va cercando posa;
Così nel camminar più dilungando
Si van dal segno. Or qual rossore avranno
Che un lume il calle vada lor mostrando?
Facciamlo pure, e tolgansi all' inganno
Que' cechi che tentone e vacillanti
Parlano, vanno; e dove, e che non sanno.
So ben che a' più modesti ed a' zelanti
Del vero il mio parlar fia lenitivo,
Ma veleno a' superbi ed arroganti.
Io conosco la piaga, e troppo al vivo
Miei detti pungeran chi di aggradire
Per molt' anni ha il diritto possessivo.
Mio pensiero non è di convertire
Quei che sono indurati nell' abuso,
Nè cerco il vanto di farli pentire.
A' giovani inesperti, e che buon uso
Far debbon de' talenti di natura
Mi volgo: addottrinarli io non ricuso,
Nè d' espormi de' vecchi alla censura.

CAPITOLO SECONDO.

Chi le gambe bistorte e fatte in *esse*,
E la testa congiunta in un col petto,
Ed ambe l' anche sgangherate avesse;
Se in onta di natura e per dispetto
Sciegliendo il ballo per lo suo mestiere,
Danzasse la corrente e il minuetto:
Non sarebbe una cosa da vedere
Per far che si scompisci una brigata,
Non potendo le risa contenere?
Così del commediante, se adeguata
Non avrà la figura, non imprenda
Un' arte sì gentile e delicata.
Non v' è chi non conosca e non intenda
Che su la scena è d' uopo esser disposto
Di membra ben formate e senza menda.
Ma se pur disgraziato ed incomposto
Sarai per tua sciagura, e commediante
(Cosa da intirizzare al sol di agosto),
Saggio consiglio almen ti ponga innante
Ciò che convienti; e non convienti al certo
Di fare il maestoso nè il galante;
Che gradito non sol, ma non sofferto
Sarai, se in *Alessandro* od in *Medoro*
Comparirai sul palco, io te ne accerto.
Per ben fingere un re, fra nobil coro
Non ti basta apparir, e in regia corte,
Nè il manto aver di gemme asperso e d'oro.

Sguardo irritato che minacci morte,
Portamento cortese in uno e altero,
Voce che ti spaventi e ti conforte!
Queste son l' arti che il sovrano impero
Dimostrano in colui che un re figura:
Infelice! nè in te trovarle io spero.
Nè men aspra sarà la tua ventura
Se d' amoroso e tenero zerbino
Vorrai darci il modello e la pittura.
Un sospiro, uno sguardo ed un inchino
Contraffatti da tuoi sgraziati modi
Ne additeranno quanto sei meschino.
Se fuggirai dagli intricati nodi
In cui ti poser la natura e il fato,
Troverai forse chi t' applauda e lodi.
T' adopra in quello per cui sol sei nato,
E le fica farai al più valente,
Diventando un prodigio il tuo peccato.
Un re supposto fraudolosamente,
O per inganno un cavalier Narciso,
Ti faranno passar per eccellente;
Poichè sempre diletta e muove a riso
In un difforme l' immitare il bello
Qualora il finga: non sprezzar l' avviso.
E tu, come suol dirsi, che a pennello
Sei fatto, e di natura hai tutti i doni,
Parmi vederti baldanzoso e snello:
Ti credi che al disopra dei men buoni
Nel sol formarti natura ti pose,
E tutti chiami goffi e mucciconi.
Non t' invanir ch' han spine le tue rose:
Non giova che tu sia bello e leggiadro,
Sotto quel bello son bruttezze ascose.

Non stupir se ti esamino e ti squadro;
Quel moverti per arte e col compasso
Ti rendon, se nol sai, scipito e ladro (1).
Per numero tu calcoli ogni passo,
E per linea le braccia stendi in giro
Con molta attenzïon per l' alto e il basso.
Talor bilanci un guardo ed un sospiro,
Volgi il capo, e la mano movi, o il piede
A battuta, qual canta un Semi-Viro.
A tempo quegli disserrar si vede
La voce: in te ogni membro si contiene,
Così che un parte, un resta, e un altro riede.
Parmi veder, come sovente avviene,
Quei fanciulletti che un pedante in scuola
Ammaestra per porli in su le scene:
Imparata che s' han la cantafola,
Che devon recitar, quegli innocenti
Ti fan cinque o sei moti ogni parola.
Non crederassi, e pur non altrimenti
Far ti vedo talor comico sciocco,
Tanto prodigo sei di movimenti.

---

(1) Si contrapponga questa sola terzina agli sciocchi precetti che Löwe (V. Vol. I, cart. 52, 53) mette in bocca a Riccoboni, e, senzachè di que' precetti non si trova una sillaba in nessuno de' sei Capitoli, da questa sola si conchiuderà, senza tema d' errore, che colui il quale citò l' opera e affermò d' averne trascritto un passo, mentì, e non ebbe tampoco fra le mani il volume. Almeno, se lo avesse avuto, si sarebbe studiato d' essere bugiardo con alquanto più di giudizio.

Già so che per calzar coturno o socco
  Hai per lung' uso ricorso allo specchio
  Per dare al gesto l' ultimo ritocco.
Sia giovine che immiti, oppur sia vecchio,
  Guerrier feroce, o timido poltrone,
  Lui sol consulti, e altrui non porgi orecchio.
Consulta un poco ancora la ragione:
  Chi ti consiglia quando in casa o in strada
  Parli con varie sorta di persone?
Un ti affretta, e ti tiene un altro a bada;
  Or come fai con questi? mi rispondi:
  Non guardo ove la mano o il piè si vada.
Oh natura maestra! tu che infondi
  Quel vero che si cerca, e s' ha in sè stesso,
  Di cui sì avari siamo e sì fecondi,
Deh tu m' inspira! sì che pur concesso
  Siami d' additar l' arte del moto,
  Te n' priego le man giunte, umil, dimesso,
Chè per la grazia appiccherotti in voto,
  E di gambe e di braccia una caterva:
  Ben degna oblazïon di un cor devoto.
Il nume che ben sa quanto in me ferva
  Desío d' esser chirurgo teatrale,
  Balsamo appresta, che a tal morbo serva:
E con alta pietà, santa, immortale
  Sento all' udito risuonar la voce,
  Che qui rapporto appunto come e quale.
« A color cui tal peste affligge e cuoce
  « (Dirai) che prima di mostrare il naso
  « Faccino il segno della santa croce;
« Poi ciaschedun di lor siasi persuaso
  « Che di braccia e di gambe affatto è privo,
  « E andrà lor fama dall' orto all' occaso ».

O santo oracol pio, confortativo!
  Delle divine, benchè oscure note
  Parmi capire il senso vero e vivo.
Io l'interprete sono, io il sacerdote:
  Ascoltatemi voi. — Ma qual rumore
  Sento! Mi chiama ognun pianta-carote;
E gridan pietre al gran riformatore,
  Che delli quattro membri principali
  Vuol mutilare il comico: ah l'orrore!
Chi credesse a costui, ne' più gran mali,
  E nella passïon la più crudele
  Si dovrebbe restar come boccali;
Abbandonando alle sole querele
  La quota di quei membri stupefatti,
  Che non è la minor per San Michele!
Così gridan per tutto certi matti,
  Che spiegan malamente il divin detto.
  Non più contese omai, veniamo a patti.
Ascoltatemi, e poi, se il mio precetto
  Erroneo vi parrà, mi deridete,
  Chè avrò piacer che mi abbiate corretto.
È ben certo, e negar non mel potete,
  Che il marcare ogni virgola col gesto
  È un trapassar di verità le mete.
E niente è più nocivo e più molesto
  All' uditor, che il far conoscer l'arte
  In ciò che d'esser finto è manifesto.
La principale e necessaria parte
  Del comico è di far chiaro vedere
  Che dalla verità non si diparte.
Così facendo, quasi persuadere
  Potrai che non sia falso quel che è finto,
  E se fin là non vai, non puoi piacere.

Per seguitare il naturale instinto,
  E moversi senz' arte or che s'ha a fare?
  Scordare i quattro membri, e forse il quinto,
Che è la testa; ma sì ben cercare
  Di sentire la cosa che ci esponi,
  Che si creda esser tuo l' altrui affare.
D' amor, di sdegno, o gelosia gli sproni
  Se al còr tu provi, o s' anco pur sarai
  Qual Oreste invasato da' demoni;
E l' amore e lo sdegno sentirai,
  E gelosia e belzebù germani,
  Senz' arte braccia e gambe moverai;
Ed io scommetterei e piedi e mani,
  Che un sol non troverai che ti censuri
  Fra tutti quanti li fidei cristiani,
Se con il cuore i tuoi moti misuri.

CAPITOLO TERZO.

Parmi vedere un comico sensato,
Nel leggere i passati ultimi versi,
Restar pensoso e tutto rabbuffato;
E non potendo in fine contenersi,
Esclamare: costui vuol che si vesta
L' alma di sensi impossibili a aversi.
Che amore, o sdegno, o gelosia molesta
Si senta, approvo; ma che il diavol anco
Debba sentirsi, non può entrarmi in testa;
Di sensi e d' arte intieramente io manco
Per contraffare lo spirito immondo
Qualor n' opprime 'l petto e stringe 'l fianco;
Se dovessi imitare il furibondo
Achille, passa ancor, ma Satanasso!
Costui mi crede troppo grosso e tondo.
L' impossibil non cerco, e non trapasso
Le mete del dovere, anch' io discerno
Che t' ho lasciato in un cattivo passo.
Per collegio non vuo' darti l' inferno:
Sentire il bene e il male è tua grand' arte,
Ma ciò non vieta un artificio esterno.
Quando il senso è maestro, egli comparte
A' membri il verisimil movimento,
E n' ha ciascuno sua dovuta parte.
Nè ti sgomenti Oreste; il portamento
Straördinario ruminando un poco,
Imprimerai l' orrore e lo spavento.

In simile, o in tal caso averà loco
  Ben l' artificio; ma pur cauto sia
  Nel misurarti sopra il troppo o il poco.
Che se oltre passi il vero, si diria
  Di te ciò che Aristotile ne scrisse,
  Che *Minisco* a *Calopide* dicía.
Costui tal arte a' moti suoi prefisse,
  Che *Scimia* lo chiamava il suo rivale:
  Sai perchè con tal nome lo descrisse?
Perchè la *Scimia* imita il naturale
  Dell' uom vivente; ma lo disfigura
  Oltre passando il ver quell' animale.
Ha suoi confini ancora la natura,
  E se troppo da quelli si allontana,
  Quel vero è un ver che non si raffigura.
O se per vero plebe ignara e vana
  Lo prende, non così di gente accorta
  Sarà, che sa quant' anni ha la Befana.
Un antico proverbio ci rapporta,
  Che lo stato di mezzo sia il migliore:
  Questa sentenza sarà nostra scorta.
Sia prence, rege, o siasi imperadore
  Che tu figuri, sempre in mente avrai
  Che dei piacere al vile ed al signore.
Nol far sì grande, che non possa mai
  Il prence in lui specchiarsi, o almen pensare
  Che anch'ei sarebbe qual tu il pingi e il fai;
Che lo possa la plebe immaginare,
  Nè che la forma strana inusitata
  Di quel che fingi faccia dubitare.
E se dici sentenza sì elevata,
  Che tua colpa non è, cercar tu dei
  Col tuon di farla amena ed adeguata.

Per farti umano però non vorrei
Che tanto discendessi da quel grado,
Che più basso ti fessi che non sei.
Sta adunque attento nel passar del guado,
E cerca d' evitare li due scogli,
Da cui scampano pochi, o almen di rado.
E ben che in questo mar la nave sciogli
Col rischio a destra ed a sinistra, ancora
Salvar ti puoi se il mio consiglio accogli.
Va per la via di mezzo, e se pur fuora
Del retto calle fantasia ti mena,
All' alto e non al basso tien la prora.
Se tanto fossi grande sì che appena
Potesse immaginarti umana mente,
Saria gran fallo, ma ti rasserena;
Fallo maggior sarebbe se vilmente
Per cercar la natura discendessi
Agli atti usati dalla bassa gente.
D' esempi manifesti e chiaro espressi
Mi servirò, perchè tu stesso il tocchi
Col dito, e che ho ragione mi confessi.
Parlo a' più saggi, e parlo anco a que'sciocchi,
Che il numero maggior fan da per tutto,
E non temete già che v' infinocchi.
Veduto ho un re da scena aver ridutto
A sè davante il suo regal consiglio
Per scrutinare un grave caso e brutto:
Si trattava il processo di suo figlio,
E per voler la legge mantenere,
Era di morte universal bisbiglio.
Su le ginocchia il re (stando a sedere)
I gomiti appoggiava, e le mascelle
In fra le mani si vedea tenere;

A me pareva, in buona fè, di quelle
Pagode che ci vengon dalla China,
Non di terra, ma in carne ed ossa e pelle.
Pur qual effetto fe' la sua dottrina?
Ridevano i più savi, e gli ignoranti
Ammiravano: oh razza berrettina!
Ma qui non ci fermiam, tiriamo avanti,
E mi si accordi ancora un esempietto
Di questi re più piccoli dei fanti.
Un monarca, sedendo di rimpetto
De' suoi magnati, e con aurato manto
Tutto spirante maestà e rispetto,
Riceve ambasciator che vien dal Xanto,
E con le gambe incrocicchiate ascolta
Quell' oratore rosicando un guanto.
Sentivo susurrar la turba stolta,
Tutti gridando: in ver natura è questa!
Io così feci, ed io più d' una volta.
È una natura, animali da cesta,
Di voi degna, e che a voi ben si appartiene,
Che non avete un gran di sale in testa.
Un tal atto ad un re non si conviene,
E se per sorte un re l' avesse fatto,
Tu nol dei far già mai sopra le scene;
Sarebbe un re stravolto e scontraffatto:
Natura sì, ma bella dee mostrarsi,
E il dogma la propone a questo patto.
Quella ch' è sì triviale, può serbarsi
Per le strade, e talvolta ancora in casa
Fra bassa gente a cui possa confarsi.
Ne la commedia ogni fiore si annasa,
Ma la tragedia è dama di riguardo,
E sol di maestade è piena e invasa.

In quella non è critico lo sguardo
Siccome in questa, e se qualcun ti loda,
Non spiegar di vittoria lo stendardo.
Son gli applausi bugiardi, e non è soda
La gloria che t' imputa il popolaccio,
Che talor prende il capo per la coda.
Non ti lusingo, e so che ti dispiaccio,
Ma di scarsa moneta non pagarmi:
Esca fallace non mi adduce al laccio.
Tu puoi nella commedia dimostrarmi
Le più cittadinesche basse forme,
E fino il ciabattino effigïarmi;
Ma di maniera al grado suo conforme
Si vesta il re: se un re fia che si abbassi,
Mostriamlo bello noi, giammai difforme.
Finiam, poich' egli è d' uopo che si passi
A parlar d' altro sopraffino moto,
Ma prima un punto non fia che trapassi.
Perchè de' spettatori il più remoto
Ti senta, alzi la voce, e far del pari
Nel movimento ancora ti denoto.
Approvolo; ma pur convien che guari
Non ecceda; e soltanto che scomposto
E stridente a' vicini non appari.
Se l' uditorio in ordine disposto
Fosse così, ch' egualmente lontani
Gli avessi, ti accorderei il supposto;
Ma i più vicini, e c' hai sotto le mani,
Assorderai, troppo la voce alzando,
E gli atti riusciranno ingrati e strani.
Al tuo buon senno il resto raccomando,
Non potendo spiegarti per iscritto
Ciò che tu andrai a tempo raggiustando
Sin che giunghi alla fin sul cammin dritto.

CAPITOLO QUARTO.

Tu che allo specchio hai bene studïato
Di comporti le braccia, il fianco, il petto,
Giurerei che il miglior ti sei scordato.
Vedesti mai di profilo o in prospetto
Tutti quei moti che de' fare il volto
Di varia passïon nel vario effetto?
No: mi rispondi; lo sguardo è rivolto
De' spettatori miei al portamento
Di tutto il corpo ben ornato e colto;
Sì poco spazio è dalla fronte al mento,
Che non lo vedono gli occhi travïati
Dalla voce e de' membri al movimento.
Se ciò sia ver, dimandalo a que' frati
Che al novizio nel suo primo sermone
Dissero ch' eran zucche gli appostati.
Oh! se agli occhi di tutte le persone
Fosse appiccato un filo, e si portasse
Al punto ove lo sguardo si dispone!
A quai de' membri credi si attaccasse
La gomena formata? Solo al viso,
Nè altrove pensar già che terminasse.
A tutti quanti gli uditori fiso
Guarda negli occhi, e ognun di lor vedrai
Pender da' tuoi, quasi d' amor conquiso.
Trema di quegli sguardi: se nol sai
Aspetta ognun di piangere al tuo pianto,
O come i tuoi farli sereni e gai.

Or dì' che non importa tanto o quanto
D' aver cura al tuo volto, se a lui dei
Interamente la vergogna o il vanto.
Presta dunque l' orecchio ai detti miei,
E se bella ragione li produce,
E tu guidare lasciati da lei.
Saggio pittor, che il gloriöso duce
Pinge, e del voto il sacrificio casto
A cui incauta religion l' adduce,
Seguendo di sua mente il pensier vasto,
Di molta turba l' ordine comparte
Con maestro disegno e vago impasto.
Son nel quadro disposti a parte a parte
Il sacerdote ed i serventi suoi
Che il coltello e la fiamma hanno in disparte:
Indi il padre e la figlia, e vengon poi
La nutrice, i famigli, e de' guerrieri
Tanti che appena numerar li puoi:
Spiegate insegne, bellici destrieri,
Vestimenti conformi, ornato altare,
E in un fascio corazze, aste e cimieri.
Il tutto è grande, e nobilmente appare,
Ma non basta: conviene al dipintore
Un dolor vario in tutti dimostrare.
In lui zelo di fè, paterno amore,
Un rassegnato core in lei si vede,
E ne' ministri espresso un sacro orrore.
Fra le donne, chi piange, e chi mercede
Addimanda, le braccia in alto alzando,
E chi dall' alto il guardo retrocede:
Altri con occhio bieco rimirando
L' apparato funesto, tu diresti
Che contra il ciel s' adira bestemmiando.

Oh gran maestro! e d'onde mai traesti
Tant' arte per esprimer la natura!
In cento un sol dolor vario pingesti.
Ascoltalo, e diratti che non fura
Quel vero, che dal vero egli lo trova
Nell' uom perfetto e all' uomo lo affigura.
Vuoi tu più chiara e più evidente prova
Per conoscer che il volto è qual cristallo
Che a nuovo oggetto, l' oggetto rinnova?
Sta dunque attento, e non por piede in fallo;
Han suoi gradi il dolor, la gioja, appunto
Come gli ha ogni color, sia perso o giallo.
Dì': se a colui che fosse d' amor punto,
Da parenti negato gli venisse
In nodo marital d' esser congiunto;
Poi destinati all' amata sentisse
Che fossero dal padre altri sponsali
(Bene per cui sol respirò, sol visse);
Indi, per colmo di pene e di mali,
Chè la fanciulla amante e disperata
Portati avesse al sen colpi mortali!
Tu vedi i gradi; voglia contrastata,
Speme languente, e per acerba morte
Disperazione alfin d' alma aggravata.
Da prima il tuo dolor siasi men forte,
Nel mezzo aumenti, e poi sino all' estremo
In ultimo egli è d' uopo che si porte.
Tiene, mi dici, il carico supremo
La voce nel dolor, se con suoi tuoni
Può dinotarlo grande, tenue o scemo.
È ver, ma se alla voce non componi
Ancor gli occhi, e le guance e il ciglio irsuto
Non accordi di quella ai varj suoni,

Non sarà mai pensato nè creduto
Che tu senta il dolor che non esprimi;
E se nol senti, addio! tutto è perduto.
È difficile, il so; ma pur t' imprimi
Nel cor quell' arte che i Romani antichi
Vantavan tanto ne' lor pantomimi.
I popolari, i principeschi intrichi,
L' amore, l' amistà, l' odio, la pace,
E fra pensieri onesti gli impudichi;
Tutto, tutto esprimevan sì verace,
Che fu chi disse molt' anime avere
Talun più d' altri vivo ed efficace.
Pur non avean che il moversi e il vedere
Color, del tutto privi della voce
De' sensi espositrice al tuo parere.
Or, per la gioja, o pel dolor più atroce
È possibil ch' ancor senza parlare
Sentisser ciò che piace, affligge o cuoce?
Io non lo credo: il cor solo aggravare
Può di doglia l' intènder la sentenza
Con adeguato suono pronunziare.
Or come era in color tanta eccellenza
Che per gli occhi facessero sentire
Pena e diletto a tutta l' udïenza!
O se sentivan senza proferire,
Per trasformarsi qual arte maggiore
Doveasi in loro! nol saprei ridire.
Oh ben degni d' illustre eterno onore!
Da' comici si ascolta oggi e si tocca,
E non mostran sentir gioja e dolore.
Forse in costoro è sì languida e sciocca
Madre natura, che per animarli
Non bastin occhi, mani, orecchie e bocca?

S' io potessi, vorrei tutti castrarli
  Perchè di lor si finisse la razza,
  O per comici almeno sbattezzarli.
Parmi sentir chi dica: giura, impazza,
  Non sento sul teatro, ma assai bene
  E più d' ogn'altro sento in casa o in piazza.
Poichè stupido il senso hai sulle scene,
  E dorme in te natura in quell' istante,
  Per risvegliarla ceder mi conviene.
Abbi dunque uno specchio a te davante,
  E per arte forzando i sensi tuoi,
  O senti, o fallo credere all' astante;
E la tanto vantata ignota a noi
  Arte mimica cerca, pensa, inventa,
  E sia fittizio il ver, s' altro non puoi.
Nel pianto sia però cauta ed intenta
  L' arte a non sfigurar la faccia in guisa
  Che produca l' opposto che appresenta.
Donna, la cui beltade imparadisa,
  Ho veduta in teatro diformarsi,
  Così piangendo che traea le risa.
Se conosci però che digrignarsi
  Tanto possa il tuo volto, lo raffrena;
  Del poco è meglio allora contentarsi.
Non con gli stridi, ma con voce amena,
  Languido sguardo, ed un viso dimesso
  Esprimerai ancora e pianto e pena.
Ora parliam d' un finto pianto: spesso
  Nella commedia, giovane o fanciulla,
  Usar nol sanno, e vel dimostro espresso.
Donna, cui per amore il capo frulla,
  Gode di molti amanti aver corteggio,
  E di tutti per scherzo si trastulla;

Ma poi nell' arduo e lubrico maneggio
  Si trova di tal sorte inviluppata,
  Che distinguer non sa dal male il peggio.
Sta per esser da tutti abbandonata;
  Ma ciò che più le cuoce e più le preme,
  Da chi più sente essere amante amata.
Per onta e per dolor spasima e freme,
  E per tenerlo fra' suoi lacci avvinto
  Artificiosamente piange e geme.
Verace a lui, a' spettatori finto
  Deve apparir quel pianto, e dee vedersi
  L' inganno con il ver giunto e distinto.
Or io per farlo ho veduto valersi
  Di modi sì affettati, che il deluso
  Del falso non potea non avvedersi.
Non mai s' avrebbe fatto un miglior uso
  Del pianger vero, se in un caso tale
  Di lagrime si avesse sparso il muro.
Un' occhiata, un sorriso a parte, vale
  Per dimostrar che fingi all' uditorio,
  Ma in ver l' amante falla al naturale.
Se ciò farai, senza stola e aspersorio
  Gli uditori saran quai spiritati,
  O qual anime pinte in purgatorio.
Sono queste le reti e son gli agguati
  Ove il comico attende i spettatori
  Per renderli confusi, edificati.
Poichè d' un doppio finto ammiratori
  Veggon, che senza ancora il sentimento
  Fingi il pianto, e davvero t' addolori,
In ciò consiste l' arte ed il talento:
  Arte, di cui, senza parlarti, scuole
  E maestri avrai ben mille e cento.

Non le cercar però fra le carole
Di villaresca gente, ma nel seno
D' alta, superba, incomprensibil mole.
Là dove un re di sua grandezza pieno,
Circondato da turbe adulatrici,
Mite, o feroce, impone a tutti il freno.
Una caterva di perfetti amici
Altrove non trovata e non veduta
T' offriranno le corti sedutrici.
Osserva quei che abbraccia e che saluta
Colui che del suo re gode il favore,
Nei baci ha un finto mele, e tosco sputa.
Quei che spasima e piange pel dolore
Del disgraziato amico, ah coccodrillo!
Della macchina è desso l' inventore.
Quel tutore che il povero pupillo
Come suo figlio al re presenta e implora,
Si mangia il testamento e il codicillo.
E quel guerrier che il vincitore onora,
Maledice la spada del nemico
Che mai la coratella non gli fora.
E gli altri tutti non vagliono un fico;
Son finti i risi, i pianti, e sono finte
Cose, che per rossore io non ti dico.
Su quei volti si vedon certe tinte
Ignote a Raffael, Guido e Tiziano,
Che invidia ed amistà pinser distinte;
Ma qui simulatrice industre mano
Dà un color di modesto al dissoluto,
E di sincero amico ad un marrano;
E par sì vero il falso, che il più astuto
Deve creder menzogna la quartana,
La tosse, il mal di ventre e lo sternuto.

Di quest' arte però rara e soprana
 Presa che avrai un poco di lezione,
 Finger saprai la passïon più strana.
Restino con la pace di Marcone
 I cortigiani che la sanno usare,
 Ed intuoniamo omai altra canzone.
Il pianto ed il dolor lasciamo andare,
 E si parli del riso, che è il gïojello
 Senza cui la commedia non può stare.
Che ridan gli uditori è buono e bello,
 E che rida l' attore ancor consento
 Qualora agli altri serva di zimbello;
Ma che rida forzato e con istento
 Di cosa non risibile, e allorquando
 Gli spettatori stan qual scoglio al vento,
Non si conviene, e ben ti raccomando
 Di non lo far, che niente è più gelato
 Che il veder te giulivo ridacchiando,
E l' uditorio tristo ed annojato.

CAPITOLO QUINTO.

Natura, che formato ha il pappagallo
  Pinto di varie sorti di colori,
  Che il fan sì vago, è poi caduta in fallo.
Non armonica voce e non sonori
  Tuoni gli diede per farlo gradito,
  Ma un continuato suon d' aspri stridori;
Che se l' uomo sagace ed avvertito
  Non gl' insegnasse l' umana favella,
  Dalle gran corti restaria sbandito.
Così del commediante: che sia bella
  La figura non basta, e non basta anco
  Averti l' arte fatta amica e ancella.
M' avveggo che ti annojo e che ti stanco,
  Ma soffri per non far soffrire altrui
  Qualor sarai sul periglioso banco.
Conosco il vero, perchè vidi e fui,
  E vedo e sono ancor, però mi credi,
  Più d' altri io so tutti i bisogni tui.
È necessario adunque che provvedi
  A' suoni della voce nel parlare
  Secondo i gradi in cui sul palco siedi.
Il naturale sogliono imitare
  I Tedeschi, i Spagnuoli e gl' Italiani,
  E più gl' Inglesi nel rappresentare.
Par che l' Italia un poco si allontani
  Dal famigliar discorso per il metro:
  Vediamo se dal vero son lontani.

Dicon che i primi di quel tempo addietro
  In tragedia o commedia d'ogni sorte
  Al suon cantavan di zufolo o plettro:
Credolo in onta dell' idee bistorte
  Di un certo monsieur Froso, autor moderno,
  Che *declamavan sol* grida ben forte.
Poichè se Cicerone apro e squinterno,
  Col *Cantavit* si spiega ad ogni passo,
  E chiaro che cantavano discerno.
Penso però che allor che fu in conquasso
  Tutto il teatro dopo dei latini,
  Che per secoli fu veduto abbasso;
E che quei nostri primi cittadini
  Voller dar opra al suo rinascimento,
  Si trovasser confusi e babbuini.
Di sei parti di un tal componimento,
  Tanto essenziali, che il maestro addita,
  Puotero far di cinque esperimento.
Ma cantaro la bella Margherita
  Quando si venne a ragionar del canto,
  Arte che allora affatto era smarrita.
Le tibie doppie e semplici che tanto
  Sentivan nominare, a quella gente
  Eran straniere più che il Garamanto.
Rivolgendo però nella lor mente
  Come compire a questa essenzial parte,
  Credettero trovar l'equivalente.
Il verso, disser, molto si diparte
  Dall' ordinaria forma della prosa,
  Se con ritmo è costrutto, e si comparte:
Però dal comun uso in qualche cosa
  Allontaniamci col tuon della voce,
  E rendiamla sonora, armonïosa.

E per provarlo, versi ognun velocemente sul tuono andava scantacchiando
In senso grave, languido o feroce.
Questa maniera ancor va conservando
L' Italia nostra in una cantilena
Che adopran le accademie recitando.
Ella ti uccide, ti sfibra, ti svena,
E di tuoni un concerto sconcertato
Senti che ti va in fondo della schiena;
Nè so già se si trovi un battezzato,
Che una tragedia intera sopportasse
Per penitenza di un grave peccato.
La Francia voglio creder che pensasse
Conforme appunto, e la declamazione
Solamente per questo ella inventasse.
Lodo in tutti la bella intenzïone,
Ma l' effetto è sì strano, che per dio
È tempo che ci vinca la ragione.
In Italia si è fatto: a tempo mio,
E molto prima ancora, i commedianti
Avean quest' uso mandato in oblio.
In Francia si conserva, e degli astanti
La maggior parte è tuttavia corrotta
Al par de' melodiosi recitanti.
La leggiadra *Couvreur* sola non trotta
Per quella strada dove i suoi compagni
Van di galoppo tutti quanti in frotta.
Se avviene ch' ella pianga o che si lagni
Senza quegli urli spaventosi loro
Ti muove sì, che in pianger l'accompagni.
E piacemi in sentire che a coloro
Che il declamare adorano, pur piace,
E con gli altri in lodarla fanno coro.

Tanto di verità l' uom si compiace,
  Che, in onta al consueto pregiudizio,
  Quando la trova, o la commenda, o tace:
Bene, di cui sono affamato e sizio,
  E per cui vorrei tutti un dì vedere
  Sul buon cammino e fuor del precipizio.
Io non intendo come in oggi avere
  Si possa per il *canto* un tal rispetto
  Proscrivendosi regole più austere.
Al presente l' orribile è corretto
  Dell' antica tragedia, il coro escluso,
  Ed a quella si è dato un nuovo aspetto.
I gentili Francesi hannovi intruso
  La pulizia, l' amore, e tutte quante
  Le novità ch' io vo' chiamare abuso.
Perchè dunque volere che si cante
  Per imitar la greca melodia,
  Parte men nota ancor dell' altre tante?
Che se v' è chi notizia ve ne dia,
  Ne parla poco, e in sì vario sermone,
  Che cercar d' imitarla è un' eresia.
Indi avvien che la lor declamazione
  A chi nuovo la sente e l' assapora
  Fa venir la migrania, il stranguglione.
Eh si lasci il cantare alla mal ora,
  O per lo meno affatto si abbandoni
  Al mostro che ne incanta e ne innamora!
Dell' opera vuo' dire, che quei buoni
  Italïani nostri hanno inventata
  Tutta costrutta di canti e di suoni;
Ma noi naturalmente alla brigata
  Parliamo, e ci perdonino gli antichi,
  Nè corriam dietro a un' ombra disperata.

Gli eroici fatti, o i famigliari intrichi;
  Non può negarsi ragionevolmente,
  Che cantandoli, al vero non disdichi:
Certo è però che la tragica gente
  È di una specie a non esser confusa
  Col volgo, da cui molto è differente;
E che il metrico stile vuol la musa,
  Che vario dal comun sia sostenuto,
  Ma non vuol che ne sia natura esclusa.
Non ti saprei descriver per minuto
  Il maestoso modo e naturale
  Per dir il verso, e rimango nasuto.
Per fartelo comprendere non vale
  L' altrui discorso o la ragione; è d' uopo
  Orecchio aver che scerna il ben dal male.
S' io fossi più filosofo d' Esopo,
  Non saprei dirlo: ascolta altrui, o pensa,
  Ed il vero ed il grave sian tuo scopo.
Il naturale ognora ci dispensa
  Quel chiaro lume che buon senso ha nome,
  Che è buono in casa, in piazza, in scena, a mensa.
Ei non si compra, nè saprei ben come
  S' acquista, o se si dona, e quando l'hai
  Ti pajon lievi le più gravi some;
Ma poi che siam su i tuoni, è tempo omai
  Si parli di un soggetto che par vario,
  Ma mi cade in acconcio e preme assai.
Abbiamo nell' istorico diario,
  Che i caratteri greci ed i romani
  Aveano tra di lor del subcontrario.
Grandi eran questi, ma ad un tempo umani,
  E non men grandi gli altri, ma feroci,
  E 'l vediam chiaro ne' lor capitani.

I magnanimi fatti e i casi atroci
  Son fra quelli sì opposti, e sono tali,
  Che a' Turchi farian far le mille croci.
So ben che non ti voglion cannocchiali
  Per ingrossar l'oggetto, e che un tal punto
  A compier solo, e per te stesso vali;
Ma non è questo il mio precipuo assunto:
  Accade spesso che il Monsieur poeta
  Fa l' uno e l' altro simile e congiunto;
N' ho dati esempi in prosa, e mi divieta
  Economia di replicarli in verso,
  E puoi vedere se ho tocca la meta.
Or quando li riscontri di traverso
  Dal tragico poeta imaginati,
  Se puoi, procura di tirarli a verso.
Far grandi e umani i Latini citati,
  Ed i Greci crudeli e maestosi
  Potrà la voce quai ci son vantati.
Molti ho veduti comici franciosi
  Ognuno andar per lo stesso cammino
  Senz' esser sopra questo scrupolosi;
E giocaresti l' ultimo quattrino,
  Che Achille, Cinna, Augusto e Mitridate
  Son tutti nati sotto il ciel latino.
Vorrei piuttosto andare a farmi frate,
  Se non sapessi un Proteo comparire,
  Che basta al cappucciato il dire *orate*.
A' nostri dì non si cerca vestire
  Del proprio lor carattere i Francesi,
  I Spagnuoli, e tant' altri per finire?
Or se a' moderni siamo sì cortesi,
  Perchè non esserlo a' poveri Greci,
  Più antichi molto e di lontan paesi!

Qualora presentassi un otto o dieci
Di quei signori a oneste compagnie,
Farei ciò che per altri mai non feci.
Agli ignoranti lor genealogie,
I vizj e le virtudi apprenderei
Per non vendere false mercanzie.
L' uno e l' altro così contenterei
Non sfigurando i forastieri ignoti
E 'l ver mostrando a' cittadini miei.
Se avviene che il caratter non denoti
Il verso, può della tua voce il tuono
Renderlo tal che il fallo non si noti.
È troppo che di questo io ti ragiono:
Della commedia in verso ora parliamo,
E qual si debba in lei contegno e suono.
Si abbandoni gonfiezza e sempre usiamo
Nella commedia un famigliar discorso
Siccome usava il nostro padre Adamo.
Nè ti sorprenda scrupolo o rimorso;
Il verso non dee far leggi inumane,
Nè al vero e al natural troncare il corso.
Non curar la misura e non le strane
Impertinenti rime, e le riguarda
Fra le sacre sorelle quai profane.
La cesura legittima o bastarda
Già non t' arresti, ma sol siegui il senso,
Nè il periodo affretta e nol ritarda.
A me lo credi: se in tal modo io penso,
N' ho fatta esperienza, e se mi udissi,
Te ne darei l' esempio per estenso.
Ciò che in favor della natura io dissi,
Non potrà mai il verso sfigurare,
Provalo, e t' avvedrai se il ver ne scrissi,
Ho cercato volertela accoccare,

CAPITOLO SESTO.

Cicerone, Demostene, e quei tanti
Bravi oratori del tempo passato
Sapevan ben parlar, per tutti i santi;
Ed i moderni ancor che studïato
La dialettica s' han fin sopra l' osso,
Fan d' eloquenza non brutto apparato:
Ma cerco invano, e ritrovar non posso
Chi vanti del tacere il gran profitto,
E se ne parlan, non è che all' ingrosso.
Il più che abbiamo è un specioso ditto,
Che passa per proverbio in fra la gente,
Ed è: *Che un bel tacer non fu mai scritto.*
Oh s' ei non fu mai scritto, ed io al presente
Di scriverlo m' invoglio, e però invoco
Arpocrate gran Dio sempre silente.
Tu credi, commediante, che sia un giuoco
Quando hai parlato il doverti tacere,
Mentre il compagno dal gracchiar vien roco.
Or io pretendo, e tel farò vedere,
Che mai non fosti in più grande imbarazzo
D' allora che uditor dei comparere.
In vederti strabilio e quasi impazzo
Quando non parli, e che con gli occhi in giro
Cerchi l' oggetto di qualche amorazzo,
A cui di furto transmetti un sospiro:
O far saluti, e sogghignar nascosto
A Pietro ed a Martino ti rimiro.

Oblïasti il dovere che t' ha imposto
  La ragione, il buon senso , la creanza,
  E per qual fine sei sul palco esposto?
Vorrei sapere chi di fratellanza
  Ti diè il diritto fra tanti signori
  Che radunati sono in quella stanza?
Han bene a fare che tu inchini e onori
  Quel tal marchese o quella signorina,
  Che ti nutre d' affanni e batticuori.
Ascoltami , e darotti una dottrina
  Che, sebben non è quella di Platone,
  Sarà per te a proposito e divina.
Nell' arte della rappresentazione
  La prima delle regole è il supporre
  Che tu sei solo fra mille persone;
E che l' attore che teco discorre,
  È il solo che ti vede, e ch' egli solo
  I veri sensi tuoi deve raccorre;
Che qualsivoglia povero omicciuolo,
  Che un principe figura, dei trattarlo
  Da prence, quando fosse un legnajuolo;
E però sii disposto ad ascoltarlo
  Come di tutto ignorante tu fossi,
  E ne' suoi varj sensi a seguitarlo.
Vi sono alcuni da natura mossi,
  Che ascoltan bene attenti i lor consorti,
  Ma non restano poi punto commossi.
Se non mostra che il turbi o che il conforti
  Ciò che sente chi ascolta, non dirai,
  O ch' egli è sordo o che poco gli importi!
Con somma attenzïon dunque dovrai
  Ascoltar chi proponga o chi risponda,
  Se avrai interrogato, o se il sarai;

E se avversa al tuo genio o pur seconda
  Sarà la cosa udita, dei nel volto
  Mostrare impressïone aspra o gioconda.
Si credono taluni d'aver colto
  Nel segno, ed il bisogno averne inteso,
  Ma dal bisogno son discosti molto.
Ho visto chi ascoltando per disteso
  Cosa che di furor, gioja o dispetto
  Potesse il core aver commosso o acceso;
Per dinotare al vivo quanto affetto
  Siasi dal discorso del vicino,
  Far moti da far rider Macometto.
Per lo sdegno il diresti un Saracino,
  La doglia uscir lo fa di simmetria,
  E per la gioja parti un arlecchino.
La pazza riscaldata fantasia
  Fremer lo fa, lo fa languire, o fallo
  Per allegrezza entrare in frenesia.
E all' uditore, che non ha intervallo
  Fra quel che parla e quel che si contorce,
  Venir fa un capogiro da cavallo.
Or l' uno ascolta, ed ora il guardo torce
  Al pantomimo, nè vedendo o udendo,
  L' occhio e l' orecchio altrove ne ritorce.
Mi spiego, poichè sento, e ben comprendo
  Che chiami un paradosso il niente fare
  Qualor troppo si fa: così l' intendo.
Può dirsi non far niente chi disfare
  Si vede ciò che fa con altra cosa
  Opposta, o che impedisce l' operare.
Artificiosamente prodigiosa
  Di cinque sensi l' uomo ha provveduto
  Madre natura al sommo industriosa.

Gustare, udir, veder, toccare, e il fiuto
Ci diede, senza i quali questa nostra
Umanità non varrebbe uno sputo.
Di quattro l' esperienza ci dimostra
Che uniti, o soli potiam farne l' uso;
Ma due sono indisgiunti dalla giostra.
Ascoltare e vedere che in confuso
Non potrai, se al mirare ed all' udire
Dei varj oggetti a un tempo, e non ti abuso;
Qualora per intender l' altrui dire
Con somma attenzïon l' orecchio presti,
Fissi ancor l' occhio per meglio capire;
E s' altro oggetto avviene che t' infesti,
Le palpebre ne chiudi con prestezza,
Perchè l' udito non distragga o arresti.
E se ascoltando astratto o per stanchezza
Volgi l' occhio, si ferma chi favella,
Ma guardalo, e il discorso raccapezza.
Egli è pur ver: posso gustare, e quella
Cosa vedere o fiutar che mi porgi,
E toccare ad un tempo la mia bella;
Ma sentire e veder, come tu scorgi,
A varj oggetti i due sensi applicando,
Nol puoi... ti vedo... il provi, e te ne accorgi.
Or come vuoi che mentre sta ascoltando
L' uditore chi parla, te ancor guardi,
E tutti e due distingua! io tel dimando.
Avverti dunque che non siano tardi
I movimenti tuoi, nè frettolosi,
E questi sol ne' vacui e ne' ritardi.
Mentre un ti parla, mostra ne' riposi
Del discorso coi moti i sensi tuoi,
Ma tronchi sì che a lui restino ascosi;

Poichè se vero e retto mirar vuoi,
A chi favella deve esser ignoto
Il più sovente ciò che pensar puoi.
Così chi ascolta, del parlar nel vuoto
Un' occhiata di volo può lanciarti,
E non esser distratto dal tuo moto.
E se ben ciò che senti, di agitarti
Avesse un' invincibile potenza,
A tuo dispetto devi raffrenarti.
Alla più intollerabile insolenza
Di chi ti parla, opponi un bieco sguardo,
Che denoti forzata continenza.
Un certo moto ed un riso bastardo
Di quei che mostran gioja e son di sdegno,
Assai diranno che non sei codardo.
So ben che meglio per il tuo disegno
Il dispetto in cui ponti l' avversario,
Esprimerebbe il fremer che il contegno.
Ma oltre che saria tutto in contrario
Di ciò che si richiede agli ascoltanti,
Non lo dei per un altro necessario.
Fra i buoni cerca d' imitar quei tanti,
Che pur vediam celebrati oratori
Allor che a gran senato son davanti;
Se ornar voglion lor stil d' aurati fiori,
Lo fan da prima, e serbano alla fine
Gli argomenti più forti ed i migliori;
Ed usano sentenze pellegrine,
E vigorose prove nell' estremo
Sol perchè ognuno al voto suo s' incline.
Or se tu dapprincipio con supremo
Furor t' agiterai ne' moti tuoi,
Alfin sarà il parlar di forza scemo.

Adunque li rallenta, se pur vuoi
Con vigore spiegare il sentimento,
E andar per gradi allor che parli poi.
Talvolta il men forzato movimento
Degli occhi meglio ancor che la parola
Additerà il dolore ed il contento.
Or eccoci alla vecchia cantafola
(Parmi sentirti dire con trasporto)
Di quella inconcepibile tua scuola.
Senza degli occhi il tuo parlare è morto;
Senza degli occhi il tuo tacer non vale:
Senza degli occhi un cieco anderà storto.
Aggiungi al dogma ancor l' originale
Di cent' occhi che sian ben diseguati
Con cento passïoni al naturale;
Allora che si avranno consultati
Con lo specchio e co' suoi, forse vedrai
Più di mille ad un tempo addottrinati.
Senza cercar l' artefice lo avrai
Ad ogni tuo volere entro te stesso,
Se il proprio core ognor consulterai.
Senti il timore, e l' occhio tuo dimesso
L' esprimerà, e senti un gran furore,
Che l' ardire vedrassi in quello impresso.
La vergogna daragli un certo orrore,
E l' ironia un gajo adulterato,
Che disfido a dipingerli un pittore.
L' amore un dolce sopra ogn' altro grato,
La noja un mesto che non soffre doglia,
L' indifferenza un quid inexplicato;
E ciò che ti disgusta o che t' invoglia,
E la gioia e la pena, se le senti,
Si vedran de' tuoi sguardi in su la soglia.

Per la seconda volta tu mi tenti,
E mi fai replicar ciò che ho già detto
Parlando altrove delli portamenti,
Ed or tel do per *general precetto*.

Fine del Tomo II ed ultimo.

INDICE ANALITICO
DELLE MATERIE
CONTENUTE NEI DUE VOLUMI.

VOLUME I.

LETTERA I.

LETTERA II.

LETTERA III.

LETTERA IV.

LETTERA V.

LETTERA VI.

LETTERA VII.

LETTERA VIII.

LETTERA IX.

LETTERA X.

LETTERA XI.

LETTERA XII.

LETTERA XIII.

LETTERA XIV.

LETTERA XV.

LETTERA XVI.

LETTERA XVII.

LETTERA XVIII.

LETTERA XIX.

LETTERA XX.

LETTERA XXI.

LETTERA XXII.

VOLUME II.

LETTERA XXVIII.

LETTERA XXIX.

LETTERA XXX.

LETTERA XXXI.

LETTERA XXXII.

LETTERA XXXIII.

LETTERA XXXIV.

LETTERA XXXV.

LETTERA XXXVI.

Pag.	lin.	Errori	Correzioni
		Tomo I.	
IV.	19.	adatto	addato
XII.	19.	gl' intelligenza	l' intelligenza
		Tomo II.	
70.	9.	richiedersi	richiedesi
166.	4.	paura	pausa
107.	*ult.*	Les	Lei
168.	25.	(*Fig.* 58)	(*Fig.* 59)

PREZZO DEL PRESENTE VOLUME

Fogli 15 a centes. 16	lir.	2. 40
Rami num. 11 » 20	»	2. 20
Legatura	»	— 20
	lir	4. 80